

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE
PRESENTE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR
LAURENCE BOUCHARD BOUCHARD

PICTURE THEORY
OU
LES STRATEGIES D'UNE ECRITURE

MAI 1988

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Chicoutimi

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail consiste à conduire une lecture d'un roman de Nicole Brossard, intitulé *Picture theory*. Cette lecture se montre attentive aux procédés d'écriture participant de la production des ordres narratif et diégétique. Pour être ainsi en mesure de dégager des développements intersectés, opérant de l'un à l'autre.

À l'analyse, cette épreuve offrira un double avantage: mettre en évidence des fragments de texte où s'exercent des stratégies d'écriture, et dégager des éléments pouvant permettre de situer *Picture theory* dans un procès d'écriture moderne.

En effet, il s'agit de comprendre comment le texte est écrit, comment il fonctionne, et de faire ressortir des bribes de diégèse dans les fragments étudiés. Car, si on demandait de raconter l'histoire qui se développe dans ce roman, il faudrait déclarer qu'il n'y a pas d'histoire toute faite dans *Picture theory*. On le remarquera, *Picture theory* dispose des fragments de divers récits qui vont de quelques mots à quelques lignes. Ces fragments épars, souvent garnis de citations, intégrales ou approximatives, avec ou sans accent, ainsi que d'énoncés métaphoriques dont certains comportent des allusions métatextuelles, sont distribués de telle sorte que l'un sera interrompu par l'inscription d'un autre qui, lui, n'a que peu ou pas de rapport diégétique avec le premier.

Mais, si *Picture theory* ne raconte pas d'histoire toute faite, par contre, il laisse visibles les formes que prennent certains de ses procédés d'écriture et mécanismes producteurs. Ainsi, outre les énoncés métaphoriques, les fragments épars et les citations, mentionnons la présence de "l'anagrammatisme" et du synonymique. En effet, on remarquera que les mots sont le lieu d'opérations anagrammatiques où sont pris en compte les aspects "graphique" et "phonique". Et où, souvent, intervient un élément à contenu métatextuel. À travers ces développements anagrammatiques se profile un principe de répétition, lequel a des échos sur les plans syntagmatique et phrastique. Soit, la répétition, intégrale ou approximative, de nombreux fragments qui, selon les contextes, proposent un contenu sémantique différent. Or, ce principe "d'échange", voulant "qu'un mot, un syntagme ou une phrase change de sens selon les contextes", introduit un mécanisme appartenant au "vaste domaine du synonymique". Et il semble que la majorité des opérations synonymiques de *Picture theory* renvoient du côté de la métaphore, laquelle "autorise définitions, traductions, explications, échange, de même "résumé et paraphrase". On constate que le synonymique s'active tantôt dans la complicité, au moyen d'extensions analogiques, tantôt dans l'adversité, via les rapports antithétiques.

Mais, si le signalement des opérations anagrammatiques et synonymiques permet une compréhension de nombreux fragments, par contre, de nombreuses descriptions, d'événements et autres, restent sans explication. C'est que l'ouvrage fourmille de lieux d'incompréhension, voire d'"ILLYSYBILITÉ". Dès lors, convenons d'une hypothèse: ce que le texte ne raconte pas, les formes qu'il met en scène vont le signifier. De sorte que l'histoire, ou la diégèse, a tendance à devenir le "résultat d'un travail formel". À ce propos, quatre mécanismes, dont trois sont associés à la métaphore, s'avèrent particulièrement actifs: un premier que nous désignons sous l'appellation de métaphore stylistique; un second, qui, par ses allusions au travail du texte, est signalé au titre de métaphore métatextuelle; puis un troisième, composé de fragments intersectés et qui motive la dénomination de métaphore structurelle. Quant au quatrième mécanisme: les éléments citationnels, ils ne font l'objet

d'aucun modèle théorique spécifique. Plutôt, ils sont considérés et pris en compte de manière descriptive, par exemple dans un rapport "métaphore / description" via les "courts-circuits intra et extra-textuels" de *Picture theory*.

Signalons que la métaphorisation, incorporant "l'anagrammatisme", le synonymique, les extensions analogiques et les rapports antithétiques, semble l'avenue par laquelle le texte se laisse le mieux saisir, le mieux lire. Cependant, le champ métaphorique étant déjà complexe, la présence dans *Picture theory* de plusieurs catégories de métaphores nécessite certaines précautions. **Dont à ce titre, une typologie des métaphores retenues:** la métaphore stylistique, la métaphore structurelle et la métaphore métatextuelle. Puis, le signalement de critères permettant d'accorder une certaine crédibilité à la reconnaissance de l'une ou des autres catégories. Même qu'à la limite, on remarque qu'une certaine catégorie vient "s'insérer" dans une autre. Ce qui donne lieu à des circonstances textuelles conflictuelles, non démunies de positionnement théorique.

Les trois premiers chapitres sont consacrés à la métaphore stylistique: le premier chapitre s'emploie à dégager des éléments pouvant permettre le traitement des énoncés métaphoriques. À cet effet, un modèle théorique opérationnel est constitué et mis à profit. Le deuxième chapitre, à son tour, présente des énoncés métaphoriques sur lesquels est appliqué le "processus de la réduction métaphorique". L'avantage en est une meilleure compréhension de *Picture theory*. De plus, on y explique, brièvement, la différence entre une métaphore "in praesentia" et une métaphore "in absentia". Puis, le troisième chapitre relève certaines particularités de la métaphore stylistique telle qu'utilisée dans *Picture theory*. Quant au quatrième chapitre, il est entièrement consacré à la métaphore structurelle ainsi qu'à quelques-unes de ses particularités rencontrées dans ce roman. Le cinquième chapitre, enfin, considère, brièvement, quelques aspects "opérationnels et analytiques" métatextuels de certains énoncés et dispositifs, pour ensuite présenter la "réduction" d'une métaphore, dite métatextuelle.

Tels sont les mécanismes qui, pour activer le "travail formel du texte", ont orienté le travail d'analyse. Par eux, nous reconnaissons que le "travail formel" donne accès à une nouvelle "lysybilité". À titre d'exemples, mentionnons les diverses opérations convoquées par l'une et les autres métaphores signalées. D'abord, dans la métaphore stylistique, on peut remarquer qu'après le procédé de "réduction métaphorique", apparaissent les extensions synonymiques du "terme intermédiaire" retenu, de même que les extensions analogiques et des rapports antithétiques qui, cette fois, impliquent les termes qui font l'objet de la "collision sémantique". En outre, cette "réduction métaphorique" permet de déceler une "structure de texte" qui se déploie entre divers énoncés métaphoriques; sans négliger les indices sémantiques et diégétiques révélés par cette métaphore. Ensuite, chez la métaphore structurelle, notons que des renseignements du même ordre (diégétique et sémantique) passent par les mécanismes fonctionnels de la métaphorisation et du rapport "métaphore description". De plus, la conjonction de la métaphore stylistique et de la métaphore structurelle dans un même ensemble (ou structure) donne lieu à l'émergence d'une autre forme nommée ici: métaphore cosmique. Cette nouvelle métaphore peut être considérée comme celle dont les conséquences narratives et diégétiques, sont les plus radicales. Enfin, chez la métaphore métatextuelle, on assiste à un type d'énoncé qui, non seulement désigne un fonctionnement particulier du texte, mais engage des opérations anagrammatiques.

Quant à savoir si on peut situer *Picture theory* dans un procès d'écriture moderne, divers arguments militent pour ou contre. Pour: c'est le cas d'absence d'histoire

toute faite, de l'efficacité du "travail formel" et la présence d'éléments à contenu métatextuel. Contre: il faut signaler l'encombrante présence de la métaphore stylistique, et aussi la masse de travail nécessaire pour rendre "lisible" le "travail formel" de *Picture theory*. Évidemment, une réflexion tenant compte de la littérature et de *Picture theory* face au concept de la modernité ferait sans doute l'objet d'un autre travail. Mais, demeurant sur le plan des procédés d'écriture et des mécanismes opérationnels, nous en restons aux aspects signalés. Toutefois, avant toute position trop catégorique, on aurait avantage à dégager une description plus exhaustive de *Picture theory*; par exemple, en reprenant les catégories de métaphores: stylistique, structurelle et cosmique. En outre, les éléments citationnels et métatextuels devraient faire, respectivement, l'objet de modèle théorique, en vue de mieux être circonscrits, pour en exploiter les possibilités.

Bien sûr, d'une certaine manière, *Picture theory* est déjà inscrit dans un procès d'écriture moderne. Tout de même, il y aurait lieu de questionner la pertinence ou l'impertinence de la métaphore stylistique dans un texte dit de modernité. En outre, on n'aurait pas tort, non plus, d'interroger les conditions imparties à un contrat de lecture efficace.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	II
REMERCIEMENTS	V
BIBLIOGRAPHIE	VI
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: LA MÉTAPHORE STYLISTIQUE.....	18
1. GÉNÉRALITÉS	19
1.1 Définition partielle de la métaphore stylistique	22
1.1.1 Explications et exemple de base.....	23
1.2 Remarques.....	25
1.3 Règles pour déchiffrer un énoncé métaphorique	25
1.3.1 Schéma de la démarche métaphorique du Groupe Mu	27
1.3.2 Remarques.....	27
1.3.3 La métaphore stylistique peut révéler plusieurs sens	30
1.3.4 Un indice pour qualifier un énoncé de métaphorique.....	31
1.4 Exemple 1, de <i>Picture theory</i>	32
1.4.1 Application du "processus de la réduction métaphorique"	33
1.4.1.1 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire"	34
1.4.2 Autres mécanismes opérationnels de la métaphore stylistique.....	36
1.4.2.1 La métaphore stylistique dévoile des renseignements.	37
1.4.3 Résumé: définition partielle et mécanismes opérationnels de base de la métaphore stylistique	41

CHAPITRE II: QUELQUES RÉDUCTIONS D'ÉNONCÉS MÉTAPHORIQUES DE	43
2. GÉNÉRALITÉS	44
2.1 Exemple 2, de <i>Picture theory</i>	44
2.1.1 Application du "processus de la réduction métaphorique"	45
2.1.2 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire"	46
2.2 Exemple 3, de <i>Picture theory</i>	49
2.2.1 Application du "processus de la réduction métaphorique"	53
2.2.2 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire"	54
2.3 Remarques	57
2.4 Métaphore "in praesentia" et métaphore "in absentia"	57
2.4.1 Exemple d'une métaphore "in absentia" de <i>Picture theory</i>	58
2.4.2 Identification du terme absent (comparé)	59
2.4.3 Application du "processus de la réduction métaphorique"	59
2.4.3.1 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire" temps ..	60
2.4.3.2 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire" pirate ..	66
2.4.4 "Transit par métaphore" et "littéralité de l'expression"	68
2.4.5 "Les fictions...": métaphore "in absentia"	71
2.4.5.1 Application du "processus de la réduction métaphorique"	71
2.4.5.2 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire"	72
2.6 Extensions synonymiques et analogiques:	74
2.6.1 "Le temps c'est du sable"	74
2.6.2 "Le fantôme des vagues"	75
2.6.3 "Le sentiment d'être une clepsydre"	75
2.6.4 "Le château de sable"	76
2.6.5 "Les fictions"	77
2.6.6 Remarques	77
CHAPITRE III: MANIFESTATIONS DE <i>LIBRE ÉCHANGE</i> MÉTAPHORIQUE ET ASCENDANCES DE LA MÉTAPHORE STYLISTIQUE	80
3. GÉNÉRALITÉS	81
3.1 Manifestations de "libre échange"	81
3.2 Remarques	84
3.3 Métaphore stylistique: métaphore expressive	85
3.3.1 Rôle des termes: comparé / comparant	86

3.4	Ascendance structurelle de la métaphore stylistique	88
3.4.1	Définition	88
3.4.2	Exemple de métaphore stylistique à ascendance structurelle.....	89
3.4.2.1	Mécanismes	90
CHAPITRE IV: LA MÉTAPHORE STRUCTURELLE.....		94
4.	GÉNÉRALITÉS	95
4.1	Définition	95
4.2	Mécanismes et exemples de base.....	96
4.2.1	Exemple 1	98
4.2.1.1	Remarques	100
4.2.2	Exemple 2	100
4.2.3	Intérêt de la métaphore structurelle par rapport à la métaphore stylistique.....	101
4.2.3.1	Informations d'une métaphore structurelle	102
4.2.4	Exemple 3	106
4.3	Insertion d'une métaphore stylistique dans une métaphore structurelle	108
4.3.1	Inversion d'un procédé d'écriture	112
CHAPITRE V: LA MÉTAPHORE MÉTATEXTUELLE.....		115
5.	GÉNÉRALITÉS	116
5.1	Métatextuel et métatexte: définitions et explications.....	116
5.2	Exemple d'une métaphore métatextuelle	120
5.2.1	Recommandations d'une métaphore métatextuelle.....	121
5.3	Remarques.....	123
5.4	Coefficient de modernité de <i>Picture theory</i>	125
CONCLUSION.....		129

REMERCIEMENTS

Ce mémoire a été préparé et rédigé sous la direction de Monsieur Ghislain Bourque, Ph. D., professeur au département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Je le remercie pour son enseignement, ses conseils et sa disponibilité.

Je remercie Madame Elmina Bouchard Blouin de Mississauga (Ontario), ma traductrice.

Je remercie Madame Françoise Bouchard Renaud de Delisle (Québec), ma lectrice.

Je remercie Messieurs Jacques-B. Bouchard, Doctorat de 3^e cycle, et Jean-Guy Hudon, Ph.D., respectivement directeur et ex-directeur du programme de la maîtrise en études littéraires et professeurs au département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

BIBLIOGRAPHIE *

1. RÉFÉRENCES GÉNÉRALES: LIVRES ET PÉRIODIQUES

a) Livres:

BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, 233 p.

BAUDRY, Jean-Louis et alii, *Théories d'ensemble*, Paris, Éd. du Seuil, 1968, (Coll. "Tel Quel"), 414 p.

BERGERON, Léandre, *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, Éd. V.L.B., 1980, 575 p.

BOUCHARD, Guy, *Le Procès de la métaphore*, Montréal, Éd. Hurtubise HMH, 1984, 353 p.

BRAY, Alain de, THERRIEN, Michel, *Nouveau code grammatical*, Montréal, Éd. Brault & Bouthillier, 1980, 283 p.

BROSSARD, Nicole, *Double impression, poèmes et textes 1967-1984*, Éd. de l'Hexagone, 1984, 142 p.

_____, *La Lettre aérienne*, Montréal, Éd. du Remue-Ménage, 1985, 154 p.

CHAZAUD, Jacques, *Les 50 mots clés de la psychanalyse*, Toulouse, Éd. Edouard Privat, 1973, 169 p.

CHEVALIER, Jean, CHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, 2e éd. Paris, Éd. Robert Laffont / Jupiter, 1982, 1060 p.

DUPUIS, Hector, *Dictionnaire des synonymes et des antonymes*, Montréal, Paris, Ed. Fides, 1961, 607 p.

JUNG, C.G., *L'Âme et la vie*, Paris, Éd. Buchet, Chastel, 1963, 533 p.

LÉVESQUE, Claude, *L'Étrangeté du texte*, Paris, Union générale d'éditions, 1978, (Coll. "10 / 18"), 275 p.

* Nous avons catégorisé la bibliographie d'après son utilité dans le cadre de ce travail.

MAGUET, Charles, *Dictionnaire analogique*, Paris, Librairie Larousse, 1971, 571 p.

b) Périodiques:

BEAUSOLEIL, Claude et alii, *Traces, écriture de Nicole Brossard*, revue *La Nouvelle barre du jour*, no 118-119, Montréal (1982), 220 p.

BROSSARD, Nicole, *Domaine d'écriture*, revue *La Nouvelle barre du jour*, no 154, Montréal, (1985), 47 p.

GAIL, Scott et alii, *L'écriture comme lecture*, dans *La Nouvelle barre du jour*, no 157, Montréal, (1985), 100 p.

GAY, Michel et alii, *La Nouvelle écriture*, revue *La Nouvelle barre du jour*, no 90.1, Montréal (1980), 222 p.

2. OUVRAGES DE FICTION

BROSSARD, Nicole, *French kiss, étreinte exploration*, 2e éd., Montréal, Éd. Quinze / présence, 1980, 157 p.

_____, *Amantes*, Montréal, Éd. Quinze, 1980, (Coll. "Réelles"), 103 p.

_____, *Picture theory*, Montréal, Éd. Nouvelle Optique, 1982, 207 p.

SIMON, Claude, *Triptyque*, Paris, Éd. Minuit, 1973, 225 p.

3. RÉFÉRENCES THÉORIQUES: LIVRES ET PÉRIODIQUES

a) Livres:

DALLENBACH, Lucien et alii, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Éd. Clancier Guénaud, 1982, 221 p.

DELAS, Daniel, FILLIOLET, Jacques, *Linguistique et poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1973 (Coll. "Langue et langage"), 206 p.

DUBOIS, J., et alii, *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970, 206 p.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Éd. Flammarion, 1977, 219 p.

GENETTE, Gérard, *Figures 1*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, (Coll. Points), 268 p.

LACAN, Jacques, *Écrits 1*, Éd. du Seuil, 1966, (Coll. Points), 289 p.

LEGUERNE, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1970, 126 p.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, 414 p.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éd du Seuil, 1967, 208 p.

_____, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éd du Seuil, 1971, 265 p.

_____, et alii, *Nouveau roman: hier, aujourd'hui, 2. Pratiques*, Union générale d'éditions, 1972, (Coll "10-18"), 440 p.

_____, *Le Nouveau roman*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, 189 p.

_____, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, 259 p.

_____, *Le Théâtre des métamorphoses*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, (Coll. "Fiction & Cie"), 299 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. Minuit, 1963, 145 p.

SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, Éd. P.U.F., 1981, (Coll. "Que Sais-Je"), 128 p.

b) Périodiques:

BROSSARD, Nicole, *Le Cortex exubérant*, *La Nouvelle barre du jour*, no 44, Montréal, (1974) pp.3-32.

MAGNE, Bernard, *Le Puzzle, Mode d'emploi petite popédeutique à une lecture métatextuelle de la vie, mode d'emploi de Georges Perec*, *TEXTE*, no 1, Toronto, (1982), pp. 71-96.

_____, *Métatexte et Lisibilité*, *PROTÉE*, vol. 14, no 1-2, Printemps-été, Chicoutimi (1986), pp. 77-88.

MOLINO, Jean et alii, *La Métaphore*, *Langages*, no, 54, Paris, (1979), 125 p.

RICARDOU, Jean, *Pour une lecture rétrospective*, *Revue des sciences humaines*, no 177, Paris (1980), pp. 57-66.

INTRODUCTION

Or j'ai la conviction qu'une théorie de la lecture (cette lecture qui a toujours été la parente pauvre de la création littéraire) est absolument tributaire d'une théorie de l'écriture: lire, c'est retrouver (...) comment ça été écrit: c'est se mettre dans la production (...).

(Roland Barthes)

INTRODUCTION

L'objectif de ce travail, consiste à conduire une lecture d'un roman de Nicole Brossard, intitulé: *Picture theory*. Cette lecture se montrera attentive aux procédés d'écriture participant de la production des ordres narratif et diégétique. Pour être ainsi en mesure de dégager les développements intersectés opérant de l'un à l'autre. À l'analyse, cette épreuve offrira le double avantage suivant: d'une part, de mettre en évidence des fragments de texte où s'exercent des stratégies d'écriture; d'autre part, de situer *Picture theory* dans un procès d'écriture moderne. En effet, il s'agit de comprendre comment le texte est écrit, comment il fonctionne et, reconstituer des bribes de diégèse dans les fragments étudiés. Car, si on demandait de raconter l'histoire, l'intrigue qui se développe dans *Picture theory*, il faudrait commencer ainsi: "Il était une fois, *Picture theory*, un roman heureux, dans lequel il n'y a pas d'histoire".

Mais il y a du texte¹ tout de même. Des fragments de divers récits, plus ou moins longs. Allant de quelques mots à quelques lignes. C'est-à-dire, de brèves descriptions: d'événements "anecdotiques", d'atmosphères, de paysages, de propos ou d'actions de personnages, rapportés à la "voix indirecte", par un "je" sur lequel il n'est

¹ "Texte", au sens ricardolien du terme: "Ce qui caractérise le texte., c'est que chacun de ses éléments tend à s'y voir pourvu d'un double système de relations: d'une part, celui qui rive l'élément à sa place, selon ce que nous appelons, suivant l'aspect à souligner, les relations littérales ou linéaires; d'autre part, celui qui lie cet élément à certains passages éloignés, selon ce que nous appelons les relations translittérales ou translinéaires." *Nouveaux problèmes du roman*, Ed. du Seuil, 1978, p. 245.

jamais tout à fait possible de placer un nom. Or, ces fragments descriptifs, souvent garnis de citations, intégrales ou approximatives, *avec ou sans accent*, et d'énoncés métaphoriques, sont disposés de telle sorte que l'un sera interrompu par l'inscription d'un autre n'ayant peu ou pas du tout de rapport diégétique apparent avec le premier. Et, s'il arrive que quelques pages donnent l'illusion d'un récit plus englobant, ou plus soutenu, on s'apercevra du leurre, par la présence de nombreuses citations, "*intra-textuelles*" et "*extra-textuelles*", intégrales ou approximatives. Lesquelles citations interrompent constamment les descriptions en cours, de même que, réciproquement, les descriptions viendront interrompre lesdites citations. Et, ainsi de suite, s'ordonne la "*mise en livre*" de ces fragments épars. Tous avares de commentaires, et surtout de renseignements diégétiques, pouvant permettre de dégager, en lecture linéaire, quelque histoire que ce soit. Ainsi pour exemple, ces fragments de la page 28:

John roule allègrement sur la 95 en direction du Maine. Femme et enfants à sa suite. On cause. Sans cet aspect de la parole où serait le fantasme des vagues, le bruit des salles à manger coloniales, la forme d'un coquillage? C'est sans expression que John roule vite le profil sanglant découpé comme un paysage au soleil levant.*

Maison vue de la mer. Vue sur la mer. Florence Dérive se repose comme un indice de bonheur qui donne accès à la volupté: très éloignée du dictionnaire. Florence oublie sa mère et la photo que j'ai aperçue, là où un père viril se montrait sans trop de muscles, fraîchement rasé. Une autre de lui aussi dans les tranchées.

On peut dire qu'il n'y a pas de lien diégétique apparent entre l'un et l'autre fragments. Bien entendu, ces bouts de récits trouvent des correspondances avec d'autres fragments de *Picture theory*, où il est fait mention, par exemple, des mêmes personnages. Notamment en cette même page où l'on retrouvera John, pour ne mentionner que lui.

Cependant, les indices permettant de se rattacher au déroulement logique de la diégèse sont très minces:

John n'a vu que des hommes légèrement vêtus et casqués. Pris au piège de sa vision. Séduit. Cascadeur dans le métro des rêves la tête entre les mains: my God (Mon Dieu)! La photo d'un homme en photo excite violemment ceux qui s'y reconnaissent comme déserteurs car il sait le déserteur être seul et viril aussi.

On aura remarqué que le premier fragment porte certains éléments descriptifs insinuant une blessure: "... *Le profil sanglant découpé comme un paysage au soleil levant*". Or, les indices du dernier fragment pouvant permettre un lien diégétique seraient d'une part, que John a "*la tête entre les mains*" et d'autre part, qu'il prie: "*My God (mon Dieu) !*". Ces éléments descriptifs appuient, en quelque sorte, la présomption de la blessure.

Mais, les prochaines informations "*anecdotiques*" n'offrent aucune possibilité de se rattacher au déroulement chronologique de la diégèse. Ainsi en est-il en page 37 où nous retrouvons John:

Au Edelweiss sur la Main d'Ogunquit, John et Judith Pamela écoutent le pianiste improviser à partir des premières notes de Lili Marlène. Autour d'eux, des hommes causent, brandissant leur verre au refrain. Judith Pamela a l'allure d'une jeune mère: ceux qui la remarquent parmi tous les hommes, la regardent furtivement, gênés comme s'ils la revoyaient encore.

On remarquera que si d'une part, les indices de la page 28 cautionnent l'idée d'une blessure, d'autre part, il est paradoxal de retrouver John occupé à écouter un pianiste. De sorte qu'il y a une incohérence de relations entre les fragments de la page 28 et celui-ci de la page 37. En outre, de tout le reste de *Picture theory*, il ne sera plus question de cette présumée blessure. On peut même aller jusqu'à dire de ces fragments qu'ils ne commencent ni ne finissent nulle part. En conséquence, il est permis de lire, à la fois, que le second fragment vient annuler le premier, et aussi que le déroulement chronologique des

événements pourrait être inversé. Ce qui donne l'impression qu'on peut lire, la "*soi-disant*" diégèse de *Picture theory*, en commençant n'importe où. L'important se situe non pas où commence la lecture, mais dans le nombre des recommencements et des recoupements opérés par celle-ci. D'ailleurs, *Picture theory* encourage ce va-et-vient dans le livre, par des renvois ici et là. À la page 40, une parenthèse insinue de passer à la page 185: "(*anarchie*, p. 185 - *sur un mur de banlieue*)". Puis, à la page 185, on retrouve une correspondance descriptive, et un autre renvoi à la page 40:

L'ordinaire pose les affiches sur les murs, les rature, les enlève l'ordinaire se déplace habilement de ville en ville qu'on emporte avec soi dans le taxi rouille roule qui dépose le client au pied d'un mur de banlieue - l'anarchie p. 40 (p. 185).

Et, au moins cinq fois, le texte propose ce mouvement d'aller-retour entre les pages. Or si l'apprentissage s'appuie sur la répétition, alors il faudrait avoir la tête bien dure, après cinq fois, pour ne pas apprendre qu'il faut aller lire ailleurs.

MÉCANISMES PRODUCTEURS

Mais si *Picture theory* refuse de raconter une belle histoire, il laisse visibles les formes que prennent certains de ses mécanismes producteurs, dont font partie "*l'anagrammatisme*" et le *synonymique*.

a) *L'anagrammatisme*

En effet, on remarquera que les mots sont le lieu d'un travail anagrammatique, où sont pris en compte les aspects "*graphique, phonique*", et où souvent intervient un

élément à contenu métatextuel. Et, à propos du travail anagrammatique, Claude Lévesque dans *L'étrangeté du texte*² écrit:

L'anagrammatisme décide de la texture sonore ou graphique du texte, de la textualité du texte: il démontre le fonctionnement discontinu, non linéaire du signifiant, son évolution (sa révolution) sur plusieurs portées à la fois (...) Décomposé et recomposé par expropriation et réappropriation anagrammatique, le signifiant "perd jusqu'à un sens" et, à travers cette exténuation et cette consommation du nom, il produit de nouveaux effets de contenu indéfiniment³.

Ainsi, dans *Picture theory*, le travail anagrammatique peut se manifester par:

- la répétition intégrale d'un mot,
- sa réinscription partielle dans un autre mot,
- sa participation entière à l'inscription d'un autre mot,
- enfin, le travail anagrammatique peut s'adjoindre un élément à contenu métatextuel, soit un indice par lequel le texte fait allusion à l'opération en cours. En voici un exemple:

*J'entre dans le temps de l'angle là les mots tournent si vite
que l'l disparaît si l'ange s'offre à la réflexion dans la lumière.
Dans l'angle cependant, lorsqu'au ralenti, string, l'étrangle, se
referme sur elle, comme un dictionnaire, claque-mémoire.
(p. 192).*

aa) Sur le plan de la graphie

Mentionnons:

- La répartition, mot pour mot, de "angle".

² Lévesque, C., *L'Étrangeté du texte*, (Coll. 10/18), 1978.

³ *Ibid* ., p. 217.

- qui, ensuite revient, partiellement, dans le mot "*ange*" ("*angle*" - "l" = "*ange*").
- Puis le mot "*angle*" revient entièrement, pour former une partie du mot "*étrangle*".
- Enfin, on peut ajouter qu'en enlevant "l" de "*étrangle*", on aura les mots "*étrange*", et aussi "*etr*" "*ange*" (être ange).

bb) Sur le plan phonique

On remarquera le son des lettres "*en*", est percuté dans les mots: "*entre*", "*cependant*", "*ralenti*", puis effacé dans le mot "*tournent*".

cc) Sur le plan métatextuel

Ce niveau étant celui par lequel un texte se désigne, la présence du métatextuel se manifeste de trois façons:

- il est explicitement fait mention que pour passer du mot "*angle*" au mot "*ange*", "l" de "l'angle disparaît" (p. 192);
- en outre, une note signale l'opération par laquelle une partie de mot se retrouve dans un autre mot: "in order for the one to represent the form of the other, there must be something that is the same in both"⁴ (p. 192);
- enfin, le travail phonique est signalé: "... *Langue longe le décor, diffère parfois le son pendant que la bouche s'ouvre*". (p. 192).

⁴ Nous traduisons: "si je veux reproduire la forme de l'autre, il doit y avoir quelque chose dans l'une qui est le même dans l'autre".

On aura remarqué qu'à travers ces correspondances anagrammatiques, se profile le principe de la répétition. Or ce mécanisme "*répétitif*" aura des échos sur les plans syntagmatiques et phrastiques. Il s'agit là de la réinscription, intégrale ou approximative, de nombreux fragments qui, selon les contextes, proposent un contenu sémantique différent.

De sorte qu'on lira:

Nous étions assises autour de la table et Claire Dérive disait que de nous voir ensemble et ici retrouvées au bord de la mer, c'est un signe. (pp. 80-81).

Nous étions assises autour de la table. (p. 93).

Danièle jurait de partout dans la pièce, s'en sacrait à mort du passé, des hommes et de la famille assise autour d'une table. (p. 94).

D'une part, l'élément "*répétitif*" : "*assise(s) autour d'une table*", soit intégralement, soit approximativement, s'inscrit dans le registre du "*surtexte*"⁵. D'autre part, le principe "*d'échange*", voulant qu'un mot, un syntagme, ou une phrase change de sens selon les contextes, introduit un autre mécanisme producteur que Jean Ricardou appelle: "*Le vaste domaine du synonymique*"⁶, lequel permet plusieurs modes d'élaboration du texte, dont certains laissent des traces dans *Picture theory* .

b) Le synonymique

Les opérations du synonymique consistent, de façon générale, à "*trouver un autre signe [ou plusieurs] ayant si possible avec le premier une équivalence de signifiés*:"

⁵ Jean Ricardou écrit: " *Le surtexte advient à chaque fois que le texte s'élabore en écrivant une lecture de lui-même. (...) Cette inscription du translinéaire dans le linéaire peut se réussir d'au moins deux manières: l'une, directe; l'autre, indirecte. Dans Nouveaux problèmes du roman, p.272. La "manière directe" serait une transcription intégrale; la "manière indirecte" serait une transcription approximative.*

⁶ *Ibid.*, p. 144.

c'est le signifiant de ce second signe qui est le résultat tangible de l'opération" ⁷. Or, il semble qu'une grande proportion des opérations proposées dans *Picture theory*, appartiendraient au domaine de la métaphore dont, Jean Ricardou écrit: "*Par l'effet rassurant de la synonymie, la métaphore autorise définitions et traductions, explications et échanges.*" ⁸ de même: "*le résumé et la paraphrase.*" ⁹

Ainsi, on aura remarqué le "*mode d'échange*" qui se propose dans les fragments que nous avons cités. Puis le phénomène se propage dans *Picture theory*, tant aux plans lexical que syntagmatique ou phrastique.

aa) Le "mode d'échange"

On s'apercevra que les mots changent de sens selon les contextes. Par exemple: "*Puis ce fut l'ombre d'un doute*" (p. 20). Aussi "... *Et nous entrions dans l'ombre à la vitesse de la lumière*" (p. 82). Dans le premier contexte, le mot "*ombre*" prend une connotation d'hésitation; alors que dans le deuxième, le même mot insinue plutôt l'absence de lumière intense; en outre il propose un rapport antithétique: ombre/lumière.

bb) Les définitions

On trouvera des fragments où se lit le "*simple rapport d'un mot à la chose exprimée*" ¹⁰: "*Aveuglement, le mot suggérait passion, emportement.*" (p. 85). De même, on diégétisera certains mots via leurs niveaux sémantiques. Par exemple, le mot "*clepsydre*" (p. 30), dont un niveau sémantique est "*horloge à eau*" (Robert 1). De ce mot "*clepsydre*", le texte motive l'inscription de deux phrases dans la même page; "*Le lendemain, Quartier*

⁷ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Ed. Seuil, 1971, p 92.

⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹ ———, *Nouveaux problèmes du roman*, p. 144.

¹⁰ ———, *Problèmes du nouveau roman*, Ed du Seuil, 1967, p. 126.

de l'Horloge: musée de l'holographie. La pluie très touristique." (p. 30). De sorte que sont réinscrits les deux aspects d'un niveau sémantique du mot "*clepsydre*". D'une part, "*l'horloge*", d'autre part, l'eau, via la "*pluie*", soit, dans ce dernier cas, une extension à la fois synonymique et analogique¹¹.

Ce synonymique se vérifie encore dans les rapports d'une langue à une autre, c'est-à-dire: la "*version*".

cc) *La version*

La version que Jean Ricardou définit ainsi: "*C'est-à-dire, qu'on peut disposer dans une autre langue, sans les altérer foncièrement, les traits sémantiques essentiels d'un texte.*" ¹²

Il en est ainsi des télégrammes de Claire Dérive, écrits en anglais et, anglais/français: "*(MOTHER SICK- STAYING IN NEW YORK - WILL WRITE - LOVE - CLAIRE)*" (p. 105). Ensuite: "*(MOTHER DIED - STAYING IN NEW YORK - JE T'AIME - CLAIRE)*" (p.106). Jean Ricardou en parle en terme "*d'opérations interlinguistiques*", de sorte qu'on peut passer d'une langue à l'autre ou traduire; aussi lirons-nous une traduction ou transposition approximative: "*Depuis la mort de sa mère, Claire Dérive...*" (p. 139).

En outre, ces "*opérations interlinguistiques*" permettent des "*transits par métaphore*". On inscrit, dans la deuxième partie du syntagme, un sens "*possible*" d'un mot

¹¹ Dictionnaires: *Analogique* et *Robert I* (cf. les mots "*eau*" et "*horloge*").

¹² Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, p. 144.

de la première partie. Jean Ricardou écrit: "*Il y a transit par métaphore si un élément du second reprend, au plan des signifiés, un élément du premier.*" ¹³

Par exemple on lira: "*Florence Dérive concentrée dans ses pensées répond qu'à Los Angeles il n'y a que des hommes et donc pas de torture pour les femmes*". (p. 25). Le "*transit*" convoque deux aspects: d'une part l'opération "*interlinguistique*" ¹⁴ via le rapport espagnol/français; d'autre part une opération grammaticale faisant intervenir le "*genre*". En effet, "*Los Angeles (les anges)*", du genre masculin et par extension transitaire, on inscrit le mot "*hommes*", également du genre masculin. Puis, on introduit un motif grammatical antithétique: le genre féminin, via le mot "*femmes*".

Et, à propos de ces opérations "*interlinguistiques*", *Picture theory* manifeste la présence de cinq langues: le français, l'anglais, l'allemand, l'espagnol et l'italien. Cependant, la majorité des opérations "*interlinguistiques*" fonctionnent du français à l'anglais, ou inversement. Signalons aussi que *Picture theory* est écrit, dans une très large proportion, en français. Enfin, le "*vaste réservoir du synonymique*" incorpore le "*résumé ou la paraphrase*"¹⁵ dans l'éventail des opérations possibles.

dd) *Le résumé ou la paraphrase*

Jean Ricardou définit ainsi le "*résumé ou la paraphrase*": "*Cela suppose qu'on peut extraire sans dommage les traits sémantiques essentiels d'un texte et soit les réduire soit les amplifier*". ¹⁶ Mentionnons la présence de nombreuses traces de cette opération "ré-inscriptive" qu'on pourra retrouver dans *Picture theory*. De plus, il semble que ce

¹³ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 146.

¹⁴ _____, *Nouveaux problèmes du roman*, p. 144.

¹⁵ *Op. cit.*

¹⁶ *Op. cit.*

mécanisme expliquerait aussi le rapport qui existe, d'une part entre les chapitres formant la première partie de *Picture theory*, d'autre part entre les composants de "*l'Hologramme*". C'est-à-dire, la dernière partie de *Picture theory*. Laquelle partie se présente comme un autre livre dans le livre. En somme, il s'agit encore de "*surtexte*". Or, nous n'abordons pas, spécifiquement *Picture theory* sous cet aspect. Aussi, l'une et l'autre parties sont considérées comme un tout; et le "*résumé ou la paraphrase*" comme simple répétition, intégrale ou approximative.

En effet, sans entrer dans la "*guerre du surtexte*"¹⁷, on reconnaîtra, soit intégralement, soit approximativement, une sorte de "*résumé*" ou de "*paraphrase*" d'une partie à l'autre ou, d'une partie sur l'autre. Quant à déterminer laquelle "*résume*" ou "*paraphrase*" l'autre, cela pourrait faire l'objet d'un autre travail. Ici, nous ne faisons que signaler la présence de ce mécanisme producteur. Ainsi, on aura remarqué que le synonymique s'active tantôt dans la complicité au moyen d'extensions analogiques, tantôt dans l'adversité via les rapports antithétiques.

Tel fonctionnent ces mécanismes producteurs des ordres narratif et diégétique de *Picture theory*: "*l'anagrammatisme*" et le synonymique, incluant les extensions analogiques et ses rapports antithétiques.

¹⁷ *Ibid*, p 273-277. À savoir: quoi est le texte? Et quoi est le "*surtexte*"? Rappelons les notes de renvois: on lit à la page 40: "*(anarchie, p. 185 -sur un mur de banlieue)*". Puis à la page 185, on trouve un fragment plus consistant: "*L'ordinaire pose les affiches sur les murs, les rature, les enlève l'ordinaire se déplace habilement de ville en ville qu'on emporte avec soi dans le taxi rouille roule qui dépose un client au pied d'un mur de banlieue - l'anarchie p. 40.*" Pourtant, le fragment de la page 185, se trouve dans la plus petite partie dite: "*hologramme*" alors que celui de la page 40 appartient à la première partie, laquelle a le plus grand nombre de pages.

OUVERTURE D'UN PROCÈS MÉTAPHORIQUE POUR CONTRER "L'ILLYSYBILITÉ"

Si le signalement des opérations anagrammatiques et synonymiques permet une compréhension de nombreux fragments, par contre, on ne comprendra pas davantage certaines et nombreuses descriptions d'événements "*anecdotiques*". Signalons deux exemples: "*Quelque part en Judith Pamela, une mémoire travaille qui ne contient pas son enfance et qui pourtant la fait se tendre de tout son corps vers les eaux*" (p. 34). Or, nulle part, dans *Picture theory*, cela ne sera expliqué, même pas un tout petit indice allusif. Ni sur la nature de cette mémoire de Judith Pamela, et non plus ce qui "*la fait se tendre de tout son corps vers les eaux*".

On ne comprendra pas davantage cet autre fragment: "*...l'indécence c'est simplement très technique, avec un doigt sur la carte montrant Curaçao et Aruba, cachant par ce geste plages et raffineries.*" (p.110). Or, *Picture theory* est rempli de ces lieux d'incompréhension, d'incertitude, voire d'"illysybilité". En conséquence, convenons d'une possibilité: ce que le texte ne raconte pas, les formes qu'il met en scène le raconteront peut-être. De sorte que le "*contenu*", ou l'histoire, ou la diégèse, serait le "*résultat d'un travail formel*".¹⁸ Et à ce propos, rappelons quatre mécanismes particulièrement actifs, considérés, jusqu'ici, de manière allusive:

a) *Les énoncés métaphoriques*

Lesquels posent entrave à la manifestation directe du sens. Ainsi: "*...le fantasme des vagues...*" (p. 28); "*...le temps c'est du sable.*" (p. 37); ou encore "*...la flèche dans l'eau de l'âme...*" (p. 97). Nous désignerons ces types d'énoncés, sans parti

¹⁸ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, p. 14.

pris ni pour la stylistique ni pour la rhétorique, sous l'appellation de *métaphores stylistiques*.¹⁹

b) Autres énoncés métaphoriques

En outre, certains énoncés métaphoriques semblent faire allusion au texte. Tels ces fragments: "*La fiction déjoue alors l'illysybilité, dans le sens où elle insinue toujours quelque chose de plus qui te force à imaginer, à dédoubler*". (p. 32). De même, "*C'est la posture qui rend les mots invisibles, quelques déplacements dans la clarté à la limite toucher*". (p. 65). Nous nommons ces types d'énoncés: *métaphores métatextuelles*.

c) Les fragments épars

Cette autre dimension métaphorique se manifeste par la disposition de fragments qui s'interrompent, et dont certains n'ont aucun rapport diégétique entre eux. Cela correspond à la mise en place de *la métaphore structurelle*, laquelle se construit à partir de l'opposition ou de la superposition de deux ou plusieurs fragments.²⁰

d) Le motif citationnel

Quant au quatrième mécanisme, le motif citationnel, signalé comme une contrainte de lecture, il ne fera l'objet d'aucun modèle théorique spécifique dans ce travail.

¹⁹ Parce que nous avons plusieurs catégories de métaphores, nous devons les distinguer. Aussi, nous nommons: métaphores stylistiques, ce qu'en d'autres cas, on appellerait tout simplement "métaphores".

²⁰ _____, *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 92; *Nouveaux problèmes du roman*, p. 93.

Cependant, il sera considéré, voire pris en compte, dans un rapport "*métaphore/description*", via les "*courts-circuits*"²¹ intra et extra-textuels de *Picture theory* .²²

Cela, pour signaler que la métaphorisation, incorporant "*l'anagrammatisme*", le synonymique, les extensions analogiques et les développements antithétiques, semble l'avenue par laquelle le texte se laisse le mieux saisir, le mieux lire. À certaines conditions toutefois. Car, si le champ métaphorique est déjà complexe, la présence dans *Picture theory* de plusieurs catégories de métaphores n'est pas de nature à simplifier l'entreprise. Et cela nécessite quelques précautions. Nous en indiquerons quelques-unes.

TYPOLOGIE DE MÉTAPHORES

Il faut d'abord distinguer ces catégories de métaphores retenues:

- a) la métaphore stylistique,
- b) la métaphore structurelle,
- c) la métaphore métatextuelle.

Ensuite, sinon définir de façon claire et précise chacune de ces catégories, du moins signaler certains mécanismes opérationnels spécifiques à chacune d'elles. En outre, mentionner des éléments permettant d'accorder une certaine crédibilité à la reconnaissance de l'une ou des autres catégories.

²¹ *Op. cit.*, pp. 123-139.

²² Signalons en passant que *Picture theory* est une citation, d'abord extra-textuelle, puisque ces termes apparaissent aux pages 18 et 28 de *Amantes*, Ed. Quinze, 1980, (Coll. "*Réelles*"), de Nicole Brossard; et ensuite en citation intra-textuelle, puisque ces termes reviennent en page 99 de *Picture theory* .

AUTRES DIFFICULTÉS

Autres difficultés en effet, car cette typologie des catégories stylistique, structurelle et métatextuelle, s'enrichit d'ascendances localisées à même certaines de ces catégories. Aussi, on retiendra qu'il n'y a pas de cloison étanche entre ces différentes catégories.

De sorte qu'une métaphore stylistique peut avoir une ascendance structurelle ou métatextuelle; voire, être une métaphore métatextuelle; à ce titre, elle peut participer à la construction d'une métaphore structurelle. De plus, la métaphore structurelle peut "*s'insérer*", "*s'imbriquer*" dans une organisation de métaphores stylistiques; ou encore incorporer un fragment citationnel dans sa structure; comme elle peut avoir une ascendance métatextuelle ou stylistique. Soit un ensemble de circonstances textuelles, pouvant amener des situations conflictuelles, non démunies de positionnement théorique.

Nous aborderons chaque catégorie de métaphores. Et cela se fera en trois temps dans l'ordre suivant:

- a) **La métaphore stylistique** et certaines de ses particularités manifestées dans *Picture theory* occupent les trois premiers chapitres. Le premier s'emploie à dégager des éléments pouvant permettre d'appréhender les énoncés métaphoriques; ensuite on vérifie l'efficacité du modèle au moyen d'un exemple de base et d'un énoncé métaphorique de *Picture theory*. Le deuxième présente des énoncés métaphoriques de *Picture theory* sur lesquels est appliqué le "*processus de la réduction métaphorique*". Le troisième relève des particularités de la métaphore stylistique dans *Picture theory*.

- b) **La métaphore structurelle** et quelques-unes de ses aptitudes, occupent le quatrième chapitre.
- c) **La métaphore métatextuelle**, quant à elle, prend place dans le cinquième chapitre. Elle présente des mécanismes et dispositifs ayant trait à la métatextualité de certains fragments métaphoriques.

Telles sont les formes par lesquelles nous tenterons de mieux comprendre *Picture theory*, dont nous venons, à larges traits, d'esquisser une description.

Notre intérêt étant d'abord tourné vers les mécanismes et dispositifs participant de la production des ordres narratif et diégétique, nous y engagerons, tout de même, quelques tentatives d'analyses textuelles²³, qui, appliquées à certains fragments, permettront de dégager quelques bribes de diégèse. Cela, afin de vérifier l'efficacité du "*travail formel*" sur lequel nous comptons; et aussi, pour le plaisir de repousser, un tant soit peu, les frontières de l'"*ilysibilité*".

²³ La démarche analytique s'appuie sur notre lecture de textes ricardoliens. Mentionnons: *Pour une théorie du nouveau roman, Problèmes du nouveau roman, Le Nouveau roman, Nouveaux problèmes du roman, Le Théâtre des métamorphoses*.

CHAPITRE I

La métaphore stylistique

Ce que nous appelons "sens et non-sens" sont des interprétations entachées d'anthropomorphisme visant à une orientation de valeur apparemment suffisante.
(C.G. Jung)

CHAPITRE I

LA MÉTAPHORE STYLISTIQUE

1. GÉNÉRALITÉS

La métaphore stylistique est particulièrement visible dans *Pictyre theory*. On la reconnaîtra dans des énoncés tels:

Une incidence anecdotique qui avale les grandes passions (p. 21).

Le sentiment d'être une clepsydre dans le noir de la salle (p. 30).

Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées dans le sable, en construisant un beau château (p. 34).

..Au coeur de l'île (p. 94).

..La pluie de flèches (p. 98).

...Claire Dérive inonde de ses larmes un cercueil (p. 108).

..Prise dans la pierre de l'effroi (p. 148).

Perséphone dansait dans les yeux de Claire et de Florence (p. 154).

Ce sont des types d'énoncés que nous qualifions de métaphoriques, et qui seront désignés sous l'appellation: métaphores stylistiques. Non seulement y a-t-il de nombreux énoncés métaphoriques, mais certains éléments reconnus pour leurs fonctions métaphoriques, voire leurs propriétés symboliques, semblent spécialement convoqués. Mentionnons l'eau, le miroir, la lumière, le feu, l'espace, le temps, la pierre et le mouvement. En rapport avec ces termes se dégagent des séries analogiques. Ainsi on remarquera que du mot eau dérivent les mots: mer, pluie, bruine, brouillard, brume, humidité, neige, glace, sueur, larme. Du mot mer, dérivent les mots: falaise, rocher, marée, quai, sable, coquillage, sel, moules. Du mot lumière, dérivent les mots: clarté, lumineux, phosphorescence, soleil, lune, éclair. Du mot temps dérivent les mots: jour, heure, présent, passé, futur, avenir, horloge, clepsydre, matin, midi, soir. Toutes ces séries étant localisées dans le dictionnaire analogique.

On retrouvera certains termes extensionnés en des versions synonymiques et "translinguistiques"¹. Ainsi avec le mot "moule" (p. 93), nous aurons les mots "coquillages" (p. 28), "nutshell" (p. 37) et "shell" (p. 42). On rencontrera des rapports antithétiques, notamment avec la lumière et l'obscurité: " " ...Nous entrons dans l'ombre à la vitesse de la lumière." (p. 82).

Outre ces possibles aménagements, nous savons que certains de ces éléments à forts contenus symboliques occasionnent des "difficultés de catégorisation", comme le

¹ Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, p. 144.

mentionne Michel Leguerne dans son ouvrage intitulé: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*:

Il y a une catégorie d'images, la plus fertile peut-être, dont on ne sait d'abord s'il faut la ranger parmi les symboles ou parmi les métaphores. Il s'agit de toutes les images qui se rattachent aux archétypes de Jung, à ces éléments dominants dans l'imagination de tout homme, la lumière et les ténèbres, l'eau, la terre, le feu, l'air, l'espace et le mouvement..²

Dans le cadre de ce travail, si ces éléments sont des mots faisant partie d'énoncés métaphoriques, ils seront considérés comme tels. La difficulté se situera alors dans le décryptage de tels énoncés.

Cela dit, trouver une définition claire et précise de la métaphore stylistique, laquelle ferait consensus chez les théoriciens, nous apparaît actuellement une entreprise utopique. Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive*, mentionne que sous un certain aspect, "la rhétorique nouvelle, fait une répétition peu instructive en ce qui concerne la description même de la métaphore, qui reste ce qu'elle était, à savoir une substitution de sens au plan des mots."³ Aussi souligne-t-il "l'appartenance de la métaphore à la sémantique du mot".⁴

Le Groupe Mu mentionne que "la métaphore est la figure centrale de toute rhétorique".⁵ Mais quant à la définir, il est prudent: "La définition de la métaphore est aujourd'hui thème de colloque et il faudrait *tout un ouvrage* pour faire la synthèse critique de ces analyses."⁶ Cependant, il explique des fragments de définitions qui, d'une part,

² Leguerne, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse-Université, 1973, p. 45.

³ Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, P. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵ Dubois, J., et alii., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 92

⁶ *Ibid.*

passent par la synecdoque⁷, d'autre part signalent que: "Formellement, la métaphore se ramène à un syntagme où apparaissent contradictoirement l'identité de deux signifiants et la non-identité de deux signifiés correspondants."⁸ Mais on s'entend généralement sur certains points. Notamment que la métaphore appartient à la famille des tropes et par son étymologie, qu'elle veut dire "déplacement, voyage, transport."

Aussi, demeurant sur le plan des mécanismes opérationnels de base et, à leur application pratique pour la lecture d'un ouvrage déterminé, il est possible de retenir à la fois les notions de "substitution de sens au plan des mots, de transport, déplacement, voyage", surtout si quelques précisions sont apportées au fur et à mesure que cela sera jugé nécessaire. Ajoutons l'idée de "collision sémantique entre deux termes, ou, entre un terme et son contexte"⁹. Idée pertinente pour l'esquisse d'une définition, disons partielle, de la métaphore.

1.1 Définition partielle de la métaphore stylistique

Nous référant à quelques théoriciens (Le Groupe Mu, Paul Ricoeur, Pierre Fontanier, Jean Molino, Françoise Soublin, Joëlle Tamine), nous suggérons cette définition partielle de la métaphore stylistique, afin de circonscrire quelques notions élémentaires. Lesquelles vont permettre, avec exemples à l'appui, d'expliquer des fonctionnements de la métaphore stylistique, ainsi que ses aptitudes à révéler du sens:

La métaphore stylistique est un procédé de langage qui se remarque en fonction d'une collision sémantique entre deux termes, ou, entre un terme et son contexte. Procédé par lequel se révèle du sens (un ou plusieurs) à partir d'un point commun, ou, intersection analogique entre ces termes (ou réalités ou classes).

⁷ *Op. cit.*, p. 102, 108-9.

⁸ *Op. cit.*, P. 106.

⁹ Molino, J., Soublin, F., Tamine, J., *La Métaphore, Langages*, no 54, (Juin 1979), p. 32.

Paul Ricoeur en parle en termes de "métaphore-substitution"¹⁰, où un "sens serait substitué à un autre sens".¹¹ Le Groupe Mu est d'avis qu'on y a "modifié le contenu sémantique d'un mot"¹². De sorte que dans l'expression "Mettez du tigre dans votre moteur"¹³, le mot "tigre" subirait une modification de son contenu sémantique. En conséquence, le destinataire du message comprendra qu'il ne s'agit pas, dans ce contexte, du "grand félin."¹⁴

Pierre Fontanier considère aussi la métaphore en terme de "substitution d'une idée".¹⁵ Quant au collectif Molino, Soublin, Tamine, il en parle en termes de "métaphore-propriété"¹⁶; C'est-à-dire, un procédé qui "se fonde sur une propriété commune entre deux termes"¹⁷.

1.1.1 Explications et exemple de base

Reprenant l'idée de "voyage, déplacement, transport", ce qui aurait la faculté de se déplacer ainsi serait un sens (ou propriété, ou idée) contenu dans le paradigme des sens attribués à un terme en vue de l'appliquer à un autre terme. Mais attention, cet autre terme contient, lui aussi, ce sens dans son paradigme même, car autrement il n'y aurait pas de "point commun" possible.

Prenons l'exemple connu: "cet homme est un lion". Certains diront que le "point commun" c'est le courage, d'autres diront que c'est la force. En consultant un dictionnaire

¹⁰ *Op. cit.*, p. 176

¹¹ *Op. cit.*, pp. 175, 176.

¹² *Op. cit.*, p. 94.

¹³ *Op. cit.*, p. 96.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 96.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 99.

¹⁶ Loc. cit., p. 31.

¹⁷ *Op. cit.*.

de langue française (Robert 1), nous trouvons ces deux niveaux sémantiques: force et courage aux paradigmes des termes hommes (comparé) et lion (comparant).

Commençons par retenir un "niveau sémantique": courage, et, prenons l'adjectif: courageux. Le mot "courageux" est le "terme intermédiaire" (ou "point commun") entre les termes "homme" (comparé) et "lion" (comparant). D'une part, le sens qui se révèle, c'est que "cet homme est courageux". D'autre part, on remarquera qu'au lieu de dire "cet homme est courageux", on a dit: "cet homme est un lion". C'est-à-dire qu'on a "substitué un *mot* à un autre *mot*" puisque le mot "lion" a été "substitué" au mot "courageux". De sorte que ce ne serait pas tellement un "sens qui serait substitué à un autre sens", mais "un mot à un autre mot."¹⁸

Quant à savoir entre quels termes s'accomplit ce rapport de "substitution": ce serait entre le mot comparant (lion) et le "terme intermédiaire" (courageux). Le comparant (le mot lion) est amené pour souligner un sens, et ainsi va qualifier le comparé (le mot homme). En ce cas, nous comprenons que celui qui "voyage" et se "déplace", est un mot (lion) ayant fonction de comparant. Or, il semble que ce "mot comparant" peut être pris n'importe où. En effet, le Groupe Mu écrit dans *Rhétorique générale*: "Quels que soient les termes en question, il est toujours possible de trouver une classe limite où les termes peuvent se rejoindre [soit] un niveau sémantique acceptable pour les deux termes."¹⁹

¹⁸ Jacques Lacan précise: "Un mot pour un autre mot, telle est la formule de la métaphore, et si vous êtes poète, vous produirez, à en faire un jeu, un jet continu, voire un tissu éblouissant de métaphores." (*Écrits I*, (Coll. Points), Seuil, 1966, p. 125.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 107

1.2 Remarques

S'il est relativement facile de repérer un énoncé métaphorique, en revanche il faut admettre que voir l'énoncé ne suffit pas. De plus, il semble qu'on ne peut pas interpréter un énoncé métaphorique par une traduction synonymique quelconque. À cet effet, Gérard Genette dans *Figures I* se montre catégorique. De sorte qu'on n'oserait pas traduire: "Sur les ailes du temps la tristesse s'envole" par le synonymique: "Le chagrin ne dure pas toujours".²⁰ Un énoncé métaphorique nécessiterait un décryptage qui se pratique selon certaines règles. Le Groupe Mu en propose quelques-unes directement liées à la lecture d'une métaphore stylistique.

1.3 Règles pour déchiffrer un énoncé métaphorique

Pour lire, ou comprendre un énoncé métaphorique, il faut "réduire" l'énoncé. À cette fin, le Groupe Mu signale des règles et un "processus de la réduction métaphorique":

*La réduction métaphorique est achevée quand le lecteur a découvert ce troisième terme, virtuel, charnière entre les deux autres(...) La réduction métaphorique s'opère en cheminant sur n'importe quel arbre, ou n'importe quelle pyramide, spéculative ou réaliste. Chaque lecteur peut avoir sa représentation personnelle, l'essentiel étant d'établir le chemin le plus court par lequel les deux termes peuvent se rejoindre.*²¹

Ce "troisième terme serait ce que nous avons nommé "point commun", "intersection analogique", "terme intermédiaire". C'est aussi ce que Paul Ricoeur appelle "le sens métaphorique de l'énoncé" ou encore la "solution de l'énigme".²²

Nous reviendrons à ce "processus de la réduction métaphorique" pour mentionner des détails qui ressortissent à l'application pratique de ce processus. Pour l'instant,

²⁰ Genette, G., *Figures I*, Paris, Seuil, (coll. Point), 1966, p. 206.

²¹ Dubois, J., et alii, *Rhétorique générale*, p. 107.

²² Ricoeur, P., *La Métaphore vive*, p. 271.

remarquons que le Groupe Mu trace un cadre d'opérations à la fois large et restrictif. En effet, assez large quant à la "représentation personnelle du lecteur". Par contre assez restrictif quant à la longueur du parcours, devant être: "Le chemin le plus court par lequel les deux termes peuvent se rejoindre". Nous interprétons "ce plus court chemin" en tant que "niveaux sémantiques" ayant le même sens. La situation idéale étant qu'ils soient écrits en toutes lettres. À cet effet, les dictionnaires de toutes sortes sont de bons outils. Rappelons les termes "homme" et "lion". Dans ce cas, le "niveau sémantique" retenu: courage, était connu d'avance. Toutefois, en vérifiant au dictionnaire (Robert 1) il a été facile de repérer ce niveau aux paradigmes respectifs des sens donnés aux mots "homme" et "lion".

Mais il n'y a pas que les dictionnaires qui soient détenteurs du sens. En effet, ils ne sont qu'une partie du "réservoir du scripteur extra-textuel"²³. Ainsi que l'explique Jean Ricardou dans *Nouveaux problèmes du roman*, ce "réservoir" est "l'encyclopédie du scripteur et des langues qu'il se propose de mettre en oeuvre"²⁴. Ce "réservoir encyclopédique" est, selon le même, "un trait distinctif du scripteur":

*Premièrement: loin de présenter une espèce de fonds communs où il serait loisible à chacun de puiser ingénument, le réservoir forme un trait distinctif du scripteur à tel moment de son travail. Deuxièmement: loin d'offrir une catégorie qui relève de l'innocence, le réservoir n'est ni neutre, ni fixe, (...). Il peut se concevoir, en quelque manière lui-même comme l'effet d'une sélection établie dans un ensemble plus vaste selon les mécanismes de surdétermination.(...) Le réservoir n'est donc pas neutre: il est irrémédiablement caractérisé par les secteurs qui le déterminent. Le réservoir n'est donc pas fixe: il se transforme avec les métamorphoses spécifiques de chacun des secteurs qui le déterminent. (...) Bref, en ce qu'aucun élément de texte ne saurait advenir hors de lui, le réservoir tient un rôle incontournable dans l'élaboration du texte.*²⁵

²³ Considérons l'expression *scripteur extra-textuel* en tant qu'opérateur, ou mécanismes producteurs *extra-textuel*.

²⁴ Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, p. 280

²⁵ *Ibid.*

Ainsi par exemple, les ouvrages ou articles d'un "scripteur extra-textuel", lesquels font partie de cet "encyclopédique réservoir", sont des textes où nous pourrions devoir chercher du sens afin de "réduire" des énoncés métaphoriques. Mais, revenons au "processus de la réduction métaphorique".

1.3.1 Schéma de la démarche métaphorique du Groupe Mu

Le Groupe Mu nous présente le schéma suivant:

$$D \rightarrow (I) \rightarrow A$$

"Ou D est le terme de départ et A le terme d'arrivée, le passage de l'un à l'autre se faisant par un terme intermédiaire I, toujours absent du discours."²⁶

Cependant, il reste à préciser quelle sera la longueur du discours dont le "terme intermédiaire est toujours absent". À ce propos, ajoutons quelques remarques.

1.3.2 Remarques

D'une part, nous tenons un indice important dans la "démarche métaphorique" du Groupe Mu: "Le terme est toujours absent du discours". Mais nous devons émettre une réserve en rapport avec les séries analogiques et synonymiques déjà signalées (Intr. pp. 8,9,10,11, l.p.20). Or, mentionne Jean Ricardou dans *Pour une théorie du nouveau roman*, "...Un élément producteur fondé sur l'analogie, suppose la répétition".²⁷ Aussi devons-nous préciser que le "terme sera toujours absent" de l'énoncé métaphorique même et, peut-être des quelques lignes qui entourent l'énoncé.

²⁶ Op cit., p. 108

²⁷ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 146.

D'autre part, signalons que cette recherche, via les paradigmes sémantiques des termes de l'énoncé métaphorique, se situe dans le domaine de la lexicologie:

*Un mot, en effet, est défini en lexicologie par l'énumération de ses variantes sémantiques ou sémèmes; celles-ci sont des classes contextuelles, c'est-à-dire des types d'occurrence dans des contextes possibles. Le mot du dictionnaire est le corpus constitué par ces sémèmes.*²⁸

Nous aurons souvent recours à la lexicologie. Non seulement pour "réduire" des énoncés métaphoriques, mais aussi afin d'interroger certains éléments descriptifs. Car, il est fort possible que dans un ouvrage apparemment aussi avare de commentaires, les informations se situent en grande partie sur le plan lexical. À savoir: dans les multiples sens des mots. En outre, notre étude portant tantôt sur des métaphores stylistiques, tantôt sur des métaphores structurelles, cette disponibilité lexicologique permettra d'articuler le rapport "métaphore / description". Cela, implicitement ou explicitement, à chaque fois que nous décrirons les "courts-circuits" de l'une ou de l'autre catégorie de métaphores. C'est-à-dire, deux aspects d'une lecture du "processus métaphorique". Par conséquent, on peut avancer que, devant un énoncé métaphorique²⁹, la lecture convoque, au moins, deux opérations: l'une, la "réduction" de l'énoncé métaphorique par laquelle on déchiffre un ou des sens possibles — cela, pour "rétablir la logique"³⁰ de l'énoncé. L'autre, la "vérification" des possibles rapports que peut entretenir l'énoncé métaphorique avec d'autres fragments du texte. Ces opérations correspondent à deux théories du "processus métaphorique" dont parle Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive*. Ce sont: "La théorie de la substitution (ou de l'écart) et la théorie de l'interaction".³¹

²⁸ *Op. cit.*, pp. 205-6.

²⁹ Pour ne retenir ici que la métaphore stylistique.

³⁰ Ricoeur, P., *La Métaphore vive*, pp 200-201.

³¹ *Ibid.*

Nous connaissons un peu la première. Elle est linéaire puisqu'elle implique le lieu même de l'énoncé métaphorique. Soit la "collision sémantique entre deux termes ou entre un terme et son contexte", dont la solution relève de la lexicologie (ou polysémie des mots). La deuxième est "interlinéaire" et met en cause, dans le cas de la "métaphore-substitution", les rapports de l'énoncé métaphorique avec d'autres éléments textuels où l'on peut découvrir des traces sémantiques dudit énoncé. Ces traces étant l'espace où se déploie la "dynamique de l'énoncé métaphorique" réduit.³² Or, mentionne Paul Ricoeur: il n'y aurait pas de conflit entre l'une et l'autre théories. La théorie de la substitution (ou écart) décrit l'impact métaphorique. Quant à la deuxième, celle de l'interaction, elle "décrit la dynamique de l'énoncé".³³

En conséquence, dans le cas de la "métaphore-substitution", les deux opérations de lecture, lesquelles correspondent à ces deux théories, semblent complémentaires. De sorte que la lecture serait conviée, en premier lieu, à "réduire" l'énoncé métaphorique (ou "l'impact métaphorique") avant de procéder à la vérification des rapports "interactionnels" ou encore les "relais métaphoriques" possibles de l'énoncé avec d'autres passages du texte.

Cependant, il est à signaler qu'un autre phénomène de métaphorisation prend forme dans *Picture theory*. Il se manifeste encore par cette sorte de "scandales" ou "collisions sémantiques", dont la "lisibilité" n'est possible qu'en établissant des intersections avec d'autres fragments du texte. C'est-à-dire que dans ce cas il n'y a pas à chercher, dans les dictionnaires ou d'autres textes du "scripteur extra-textuel", le sens courtoisé. Plutôt, la solution se trouve directement impliquée dans *Picture theory*. On parlera dans cette circonstance, de "métaphores interactionnelles". Précisant que leur développement est une

³² *Ibid.*

³³ *Op. cit.*

sorte de "transposition" d'un énoncé en d'autres énoncés. Nous en donnerons des exemples lors de l'observation d'une ascendance structurelle de la métaphore stylistique.

Mais revenons à la métaphore stylistique et aux sens qu'elle peut proposer, ce, selon les ouvrages où elle s'inscrit.

1.3.3 La métaphore stylistique peut révéler plusieurs sens

Nous avons expliqué comment la métaphore stylistique peut révéler un sens, à partir d'un "point commun" entre deux termes. À cette fin, nous avons utilisé l'exemple connu: "cet homme est un lion". Avec le même exemple, voyons comment un même énoncé peut révéler plusieurs sens.

On se rappellera qu'en consultant un dictionnaire, on a pu y révéler la présence des "niveaux sémantiques" "force" et "courage" parmi les sens donnés aux mots "homme" (comparé) et "lion" (comparant). Maintenant, si nous prolongeons l'expérience, il y a au moins un autre "niveau sémantique" où les termes pourront se rejoindre. En effet, ils appartiennent tous deux à l'espèce animale. De sorte que les "niveaux sémantiques" courage, force, animal, conviennent tous comme "points communs" entre les termes "homme" et "lion". Le choix de l'un ou de l'autre, ou l'inclusion des trois, dépendra du contexte. Car, nous croyons que le "terme intermédiaire"³⁴ (ou les termes) à retenir, doit (ou doivent) absolument convenir à l'environnement textuel, immédiat et même plus lointain. Puisque, finalement, c'est le texte qui détermine le choix du ou des termes à retenir lors du "processus de la réduction métaphorique".

³⁴ C'est-à-dire que dans un premier temps il s'agit de découvrir un *niveau sémantique acceptable pour les deux termes*, et ensuite de le "réduire" à un terme, soit le *terme intermédiaire*.

Cela, nous serons en mesure de le constater avec des exemples de *Picture theory*. Mais auparavant, il convient de préciser ce qui autoriserait à qualifier un énoncé de métaphorique ou de non métaphorique.

1.3.4 Un indice pour qualifier un énoncé de métaphorique

On s'est aperçu qu'en choisissant l'exemple: "cet homme est un lion", aucun doute n'a été émis quant à l'aspect métaphorique de l'énoncé. On n'a pas remis en cause le critère ou l'indice pouvant légitimer la décision de qualifier l'énoncé de métaphorique. Sur ce problème justement, Paul Ricoeur, dans *La Métaphore vive*, reprend le terme "*d'écart* par rapport au sens courant des mots".³⁵ Cette norme, correspondrait, à un "degré rhétorique zéro"³⁶, laissant "visible la signification et qui ne sert qu'à se faire entendre."³⁷ La métaphore stylistique se construirait à partir d'une certaine "logique du langage courant". Ainsi, dire "cet homme est un lion" n'est pas logique. Il y a dans cet énoncé "un mélange de classes peu conforme à nos habitudes de classification".³⁸ Aussi, Michel Leguerne fait-il remarquer que dans *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*:

*Le langage de tout homme veut être raisonnable, et pourtant la métaphore n'est pas logique (...) C'est seulement parce qu'elle peut être sentie comme une rupture dans la logique du langage qu'elle peut être interprétée correctement par le destinataire du message qu'elle contient.*³⁹

De sorte que ce "langage voulant être raisonnable" en serait un qui laisserait passer clairement le message qu'il contient. Et, qu'au contraire, cette "rupture dans la logique du langage" est une sorte de brouillage qui empêche le message de passer

³⁵ *Op. cit.*, p. 176.

³⁶ *Op. cit.*, p.187 (c'est nous qui soulignons).

³⁷ *Op. cit.*

³⁸ Leguerne, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 66.

³⁹ *Op. cit.*, p. 66.

directement. Situait ainsi ce langage, et la métaphore qui s'y rapporte, dans le registre de la communication. Nous y reviendrons avant d'aborder la métaphore structurelle. Dès à présent toutefois, nous reconnâtrons un énoncé métaphorique par cette "rupture dans la logique du langage" ou cet "*écart*⁴⁰ par rapport au sens courant des mots". Le tout étant occasionné par une "collision sémantique entre deux termes ou entre un terme et son contexte" (1, p. 22).

Pour le moment, à l'aide d'un premier énoncé métaphorique localisé dans *Picture theory*, nous tenterons de vérifier les mécanismes déjà signalés, et ensuite de voir s'il n'y aurait pas lieu d'en signaler un autre, de même qu'une propriété ou fonction de la métaphore stylistique.

Cette manière de procéder comporte, à la fois, un avantage et un inconvénient. Commenant par le pire: le désavantage est de quitter notre modèle théorique pour accéder à des vérifications. Quant à l'avantage, il est de travailler avec un énoncé "circonstancié", lequel soulignera bien mieux certains mécanismes. D'autant que ces vérifications vont permettre de commencer une description de *Picture theory*.

1.4 Exemple 1, de *Picture theory*

L'énoncé métaphorique choisi a sensiblement le même degré de difficulté que "cet homme est un lion". Soit, une "collision sémantique entre deux termes": "Au bord de la mer, le temps c'est du sable." (p. 37).

Ce qui permet de qualifier l'énoncé de métaphorique, c'est (en gardant les termes de Michel Leguerne) une "rupture dans la logique du langage". En effet, notre "expérience

⁴⁰ C'est nous qui soulignons.

langagière" estime que le temps, ce n'est pas du sable. Aussi, appliquerons-nous le "processus de la réduction métaphorique" afin de découvrir un "terme intermédiaire" entre les termes "temps" (comparé) et "sable" (comparant).

Bien sûr, devant les termes "temps" et "sable", vient spontanément l'idée du sablier. Toutefois, le résultat entraîne vers une autre métaphore (une toute faite) à "réduire". Conséquemment, la "réduction" s'effectuera par une recherche auprès des paradigmes respectifs des termes "temps" et "sable". Afin, dans un premier temps, de découvrir un "niveau sémantique acceptable où les deux termes peuvent se rejoindre"; puis, dans un second, de "réduire" ce "niveau sémantique" à un seul terme. Car, en effet, ce "niveau sémantique" sera, très souvent, une vague idée exprimée au moyen de syntagmes ou de phrases. Nous appliquerons donc la consigne qui consiste à trouver ce "terme intermédiaire".

On se rappellera qu'avec l'exemple "cet homme est un lion", nous avons le "niveau sémantique" "courage" et que de là, nous avons simplement retenu l'adjectif "courageux". Il faudra s'attendre à plus de complexité avec les énoncés métaphoriques de *Picture theory*. Malgré cela, la règle du "terme intermédiaire" méritera d'être maintenue.

1.4.1 Application du processus de la réduction métaphorique

"Au bord de la mer, le temps c'est du sable". (p. 37). On remarquera au paradigme des sens donnés au mot "sable" (comparant), un niveau sémantique parlant de *situation éphémère*, ou *provisoire*: "Les collines de sable que le vent fait un jour et défait le lendemain: (Robert 1). Ensuite, un niveau sémantique similaire apparaît au paradigme des sens donnés au mot "temps" (comparé), mais différemment exprimé: "N'avoir qu'un temps, être éphémère, provisoire" (Robert 1). Or, à la lecture de *Picture theory* on constate que ce "niveau sémantique" convient à l'environnement textuel, immédiat

et même plus lointain. Aussi, sa *réduction* à un seul "terme intermédiaire" résulterait en "provisoire".

En guise d'appui à cette réduction, voici deux paragraphes et une note en bas de page. Soit le contexte immédiat. Plus loin nous pourrions opérer des intersections avec d'autres fragments. Ce, de manière à vérifier la pertinence du terme "provisoire".

Au bord de la mer, le temps c'est du sable. Judith Pamela songe à l'immense galerie qui donne sur l'horizon, là où elle pouvait faire coïncider le silence et ses pensées, à cette époque où John et elle passaient leurs vacances dans la maison de la soeur anarchiste qu'elle n'a pas revue depuis cinq ans.*

Au Eidelweiss sur la Main d'Ogunquit, John et Judith Pamela écoutent le pianiste improviser à partir des premières notes de Lili Marlene. Autour d'eux, des hommes causent, brandissant leur verre au refrain. Judith Pamela a l'allure d'une jeune mère: ceux qui la remarquent parmi tous les hommes, la regardent furtivement, gênés comme s'ils la revoyaient encore.

**Celle qui vit partout en même temps. Qui "passait" souvent la frontière. Un déserteur à la fois (la plupart sont devenus végétariens et ont ouvert de petits commerces sur la rue Duluth ou dans les montagnes de la Colombie-Britannique. À Nelson, leurs femmes portent des jupes marxistes et de petits foulards tissés à la main. Elles ont toutes deux ou trois enfants très beaux qui se promènent nus pieds dans les restaurants "natural food") (p. 37).*

De l'exemple, maintenant il s'agit de vérifier la pertinence du terme élu en vertu de son implication locale et globale dans le texte.

1.4.1.1 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire"

Le mot "provisoire" semble convenir en plusieurs endroits de *Picture theory*, cela, en établissant des nuances sémantiques selon le contexte. Car le mot "provisoire" a son paradigme de sens et en tant que "terme intermédiaire" il va inscrire des "variantes sémantiques contextuelles". Aussi, dans le but de vérifier sa pertinence immédiate,

commençons par les détails anecdotiques: les fragments d'histoires qui se racontent. À cette fin, quelques personnages sont observés: "John, Judith Pamela, la soeur anarchiste".

a) Au premier paragraphe, il est fait mention de la "soeur anarchiste*". Et, une note en bas de page dit: "...Elle passait souvent la frontière". Ce qui peut signifier qu'elle était "provisoirement" de chaque côté de la "frontière".

b) Toujours au premier paragraphe, Judith Pamela "songe à un autre temps où elle pouvait faire coïncider le silence et ses pensées". On peut en déduire alors que ce fut un temps "provisoire".

c) Au deuxième paragraphe, John et Judith Pamela sont ensemble. Mais c'est "provisoire", car de toute la suite du roman, ils ne le seront plus.

Certes, on les retrouve explicitement, au pages 155 et 156. Mais John sera avec un jeune homme et Judith Pamela sera "provisoirement" avec Oriana Longavi.

Le terme "provisoire" s'applique encore à John et à Judith Pamela. Car, en cette page 37, John et Judith Pamela sont en circulation "provisoire". En effet, à compter de la page suivante, ils seront mis à l'ombre de la narration et des événements.

a) Pour John, de la page 38 à la page 136 où il apparaît implicitement: "La famille au complet s'était réunie. Encerclait le lit de la mère." (p.136). Ensuite, John disparaît jusqu'à la page 155 où on le retrouve, près du jeune homme:

Un jeune homme est assis sur le bord du lit, le buste tendu, comme suspendu au-dessus de Sarah Dérive Stein. Debout, John se tient à ses côtés. Leurs talons sont rapprochés dans la pénombre. Florence et Claire, au pied du lit, regardent leur mère". (p. 155)

Puis, on le retrouve une dernière fois en page 156: "Le jeune homme se redresse et se retourne vers John. Les deux hommes se regardent pleurer, fixement." (p. 156)
 Ensuite, John disparaît. On conserve de lui, le souvenir d'un personnage apparu puis disparu "provisoirement".

b) Judith Pamela est aussi mise à l'ombre de la narration et des événements à partir de la page 37, ne revenant (encore que nous n'osons avancer qu'elle se trouve explicitement en page 136 alors que: "La famille est réunie autour du lit de la mère") qu'en page 155, où elle se trouve explicitement localisée dans le "cadre de la porte". Aussi pouvons-nous dire qu'elle apparaît "provisoirement" jusqu'à la page 37, pour ensuite disparaître "provisoirement" de la page 37 à la page 155. Là, on la retrouve encore "provisoirement": "Dans l'encadrure de la porte, Oriana Longavi et Judith Pamela se tiennent immobiles". Elle est encore en page 156: "Judith Pamela relit en pensée une lettre patiente de Sarah Dérive Stein. C'est la suspension complète de la circulation." Et incidemment Judith Pamela disparaît de toute la suite du roman.

Cela démontre, le caractère "provisoire" de certains composants du texte, ce, selon une portée et une amplitude qui ne se limitent pas à l'inscription locale de la métaphore stylistique.

Maintenant, après ce détour d'application pratique et descriptive, revenons au modèle théorique de la métaphore stylistique.

1.4.2 Autres mécanismes opérationnels de la métaphore stylistique

On l'aura remarqué avec les énoncés "cet homme est un lion" et, "...le temps c'est du sable", les termes "homme" et "lion" de même que les termes "temps" et "sable", ne

font l'objet d'aucune distinction particulière. De sorte qu'ils sont en situation de parfaite équivalence. Pourtant, un homme n'est pas un lion et le temps ce n'est pas du sable.

Le Groupe Mu, dans *Rhétorique générale*, le souligne:

*La métaphore extrapole, elle se base sur une identité réelle manifestée par l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la réunion de deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection.*⁴¹

Le Groupe Mu semble donner au mot "extrapoler", le sens qui consiste à appliquer une chose connue dans un autre domaine pour en déduire des conséquences, des hypothèses. Or, un domaine connu de "l'extrapolation" repose le plus souvent sur des données logiques, par exemple les mathématiques. Mais "la métaphore n'est pas logique" et, de ce fait n'établit aucune différence entre le rationnel et l'irrationnel. Aussi, pour peu qu'on lui concède un pied de terrain, elle s'empare du terrain au complet. En effet, on peut dire que la métaphore est envahissante, cela se produirait le plus souvent à sens unique. Nous reviendrons sur cet aspect de la métaphore, juste avant la partie traitant du "libre-échange" métaphorique qui se pratique dans *Picture theory*. Pour le moment, signalons une fonction de la métaphore stylistique.

1.4.2.1 La métaphore stylistique dévoile des renseignements

La métaphore stylistique fournit des renseignements, lesquels sont autant d'éléments pour activer la lecture. Mais, selon les théoriciens, et c'est un autre point sur lequel ils semblent s'entendre: "La métaphore informe d'une manière spéciale." En effet, au lieu de dire: "cet homme est courageux", on dit: "cet homme est un lion". Au lieu de dire: c'est "provisoire", on dit: "...le temps c'est du sable". On mentionne qu'au "lieu de dire

⁴¹ Dubois, J., et alii., *Rhétorique générale*, p. 107.

directement et franchement ce qu'il veut dire, le locuteur s'exprime indirectement et veut signifier plus, ou autre chose que ce qu'il dit".⁴²

Or, cette manière de procéder est fortement critiquée par certains théoriciens et praticiens de l'écriture de fiction. Mentionnons Alain Robbe-Grillet pour qui la métaphore stylistique (métaphore) est un procédé de langage maudit; ainsi le souligne Jean Ricardou dans *Problèmes du nouveau roman*.⁴³ Mais, si l'on considère le fait que Alain Robbe-Grillet parle de la métaphore stylistique comme d'un procédé de langage dont il convient de se méfier, sa position nous apparaît importante. Aussi, référons-nous à son ouvrage: *Pour un nouveau roman*:

La métaphore, en effet, n'est jamais une figure innocente. Dire que le temps est "capricieux" ou que la montagne est "majestueuse", parler du "cœur de la forêt", d'un soleil "impitoyable", d'un village "blotti" au creux du vallon, c'est dans une certaine mesure, fournir des indications sur les choses elles-mêmes: forme, dimensions, situation, etc. Mais le choix d'un vocabulaire analogique pourtant si simple, fait déjà autre chose que rendre compte des données physiques pures, et ce qui s'y trouve en plus ne peut guère être porté au crédit des belles-lettres. La hauteur de la montagne prend, qu'on le veuille ou non, une valeur morale; la chaleur du soleil devient le résultat d'une volonté... Dans la quasi totalité de notre littérature contemporaine, ces analogies anthropomorphistes se répètent avec trop d'insistance, trop de cohérence pour ne pas révéler tout un système métaphysique... La métaphore qui est censée n'exprimer qu'une comparaison sans arrière pensée, introduit en fait une communication souterraine, un mouvement de sympathie (ou antipathie) qui est sa véritable raison d'être. Car, en tant que comparaison, elle est presque toujours une comparaison inutile, qui n'apporte rien de nouveau à la description. ⁴⁴

Quelques remarques s'imposent. D'abord, il est permis de comprendre que la métaphore (métaphore stylistique) est en elle-même une stratégie de langage, qui, cependant, peut être contrée, du moins en partie, avec les mécanismes du "processus de la réduction

⁴² Molini, J., Soublin, F., Tamine, J., *La Métaphore, Langages*, no 54, 1979, p. 7.

⁴³ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, pp. 129-30.

⁴⁴ Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, pp. 48-9

métaphorique". Ensuite, Alain Robbe-Grillet disqualifie l'efficacité du procédé au "plan de la description". C'est-à-dire que la métaphore (stylistique) "n'apporte rien de nouveau à la description".⁴⁵

À cet effet, signalons que, dans *Picture theory*, la métaphore étant "textualisée"⁴⁶, elle distribue des éléments descriptifs; elle permet en même temps l'inscription d'objets scripturaux. Cela se produit de diverses manières, nous en mentionnons deux.

a) Rappelons l'énoncé métaphorique: "...Le temps c'est du sable" pour lequel, le mot "provisoire" a été retenu comme "terme intermédiaire" entre les termes "temps" (comparé) et "sable" (comparant). On a constaté que le mot "provisoire" (entendu au sens de période de temps plus ou moins longue) est pertinent dans divers contextes (diégétiques et narratifs) de *Picture theory*.

b) Par contre nous aurons des énoncés métaphoriques dont le "terme intermédiaire" retenu sera distribué via plusieurs de ses "niveaux sémantiques".

Ces deux modèles de fonctionnement ne sont qu'un bref aperçu de l'efficacité du procédé. Aussi, nous y reviendrons au cours de ce travail. Cependant, on retiendra dès maintenant que dans *Picture theory* la métaphore stylistique est loin d'être inefficace au "plan de la description". De plus, on remarquera que la relance de l'énoncé métaphorique (métaphore) se produit via un "niveau sémantique" (ou plusieurs) du "terme

⁴⁵ *Op. cit.*

⁴⁶ Jean Ricardou dans *Nouveaux problèmes du roman*, p. 245, mentionne: *Nommons textualité d'un élément son aptitude à figurer dans tel état d'un texte. Il est lisible, d'une part, que le degré minimal de textualité d'un élément ne saurait être inférieur à sa capacité de paraître dans tel état du texte à partir d'au moins deux relations: l'une horizontale, linéaire, qui sache l'articuler à son voisinage; l'autre, verticale, translinéaire, qui sache l'associer à tel de ses lointains.*

intermédiaire"⁴⁷, et non pas au moyen d'un "niveau sémantique" (ou plusieurs) du comparant ainsi que l'explique Jean Ricardou dans *Pour une théorie du nouveau roman*,⁴⁸ soit un fonctionnement sur lequel nous reviendrons en parlant de "l'expressivité" de la métaphore stylistique.

On aura noté que A. Robbe-Grillet considère la métaphore "en tant que comparaison"⁴⁹. Quant à nous, il s'agit d'une "collision sémantique entre deux termes (ou réalités ou classes) ou entre un terme et son contexte".

Or, si les notions de comparé et comparant sont plus facilement défendables avec des énoncés tels: "cet homme est un lion" et "...le temps c'est du sable". Par contre elles deviennent contestables avec d'autres énoncés métaphoriques, exemples: "...Au coeur de l'île", "...Le fantasme des vagues", nous serons en mesure de le constater.

Enfin, rappelons que A. Robbe-Grillet souligne "la valeur informative" de la métaphore (stylistique) " au plan des mots"⁵⁰. Cela nous ramène à la lexicologie et à la polysémie des mots.

⁴⁷ Quant aux termes qui font l'objet de la *collision sémantique*, exemple: *temps* et *sable*, on sait que ceux-ci ne sont pas laissés pour compte mais repris, soit intégralement, soit en extensions synonymiques et ou analogiques.

⁴⁸ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 119.

⁴⁹ *Op. cit.*

⁵⁰ *Op. cit.*

Cette capacité d'informer que possède la métaphore stylistique, Paul Ricoeur la reconnaît aussi:

...Elle comporte une information nouvelle. En effet, par le moyen d'une méprise catégoriale, de nouveaux champs sémantiques procèdent des rapprochements neufs. En bref, la métaphore dit quelque chose de nouveau sur la réalité.⁵¹

Peut-être convient-il de le rappeler, ce n'est pas de la "méprise" elle-même que viennent les informations, mais de la solution de celle-ci, laquelle se réalise en passant par le "processus de la réduction métaphorique". Or, d'autres détails techniques s'ajouteront; en outre nous reviendrons questionner les mécanismes opérationnels de base et la fonction de la métaphore stylistique arrêtés jusqu'ici.

1.4.3 Résumé: Définition partielle et mécanismes opérationnels de base de la métaphore stylistique

Nous retenons de la métaphore stylistique qu'elle est un procédé de langage remarqué en fonction d'une "collision sémantique entre deux termes (ou réalités ou classes) ou entre un terme et son contexte". On dit aussi "rupture dans la logique du langage", ou "écart par rapport à la norme du sens courant des mots", situant la métaphore dans le registre de la communication.

Ce procédé de langage n'établit aucune distinction entre les termes qui font l'objet de la "collision sémantique". Ceux-ci se trouvant en situation de "parfaite équivalence" alors que leur identité (ou appartenance de classes ou réalités) n'est cautionnée que par une

⁵¹ Ricoeur, P., *Paroles et symboles* (dans *Procès de la métaphore* de Guy Bouchard), HMH, 1984, p. 234.

"intersection analogique". On dira que la métaphore "extrapole", en somme, qu'elle est envahissante.

Nous y voyons une "stratégie rhétorique" pouvant être dévoilée (du moins en partie) par le traitement du "processus de la réduction métaphorique". Alors, la métaphore affiche ses aptitudes à informer, à "révéler du sens à partir duquel il est possible d'établir des rapprochements neufs" entre les objets scripturaux. De même, nous mettons en relief, ses possibilités d'étaler des éléments descriptifs et produire du texte. D'une part par son éclatement sémantique et l'extension, par exemple, du "terme intermédiaire" via un ou plusieurs "niveaux sémantiques" de celui-ci. D'autre part, par l'extension analogique, ou synonymique, des termes qui font l'objet de la "collision sémantique" — du moins, comme cela se pratique dans *Picture theory*. Nous aurons l'occasion de le constater au cours de ce travail.

CHAPITRE II

Quelques *réductions* d'énoncés métaphoriques

CHAPITRE II

QUELQUES RÉDUCTIONS D'ÉNONCÉS MÉTAPHORIQUES:

2. GÉNÉRALITÉS

Nous proposons un décryptage de quelques énoncés métaphoriques de *Picture theory*, en appliquant aux énoncés choisis le "processus de la réduction métaphorique". Or, les informations recueillies seront autant d'éléments utiles à une compréhension et aussi à une lecture de *Picture theory*.

2.1 Exemple 2, de *Picture theory*

Nous enchaînons avec le fragment métaphorique suivant: "...le fantasme des vagues..." (p. 28). L'énoncé peut être qualifié de métaphorique. Témoin, cette "rupture dans la logique du langage". En effet, les vagues n'ont pas de fantasme. Toutefois, quelques explications s'imposent parce qu'une nuance s'est manifestée.

On aura remarqué que les énoncés (ou syntagmes) métaphoriques déjà rencontrés "cet homme est un lion" et "...le temps c'est du sable", étaient gratifiés d'une affirmation d'identité *soulignée* par le verbe être. De sorte qu'il n'y avait pas lieu d'entretenir quelque scrupule à appliquer le "processus de la réduction métaphorique" afin de découvrir un "terme intermédiaire" donnant le "sens métaphorique" de chaque énoncé. À savoir: quel est cet homme qu'on qualifie de lion? Quel est ce temps qu'on qualifie de sable? En outre, il était relativement facile, dans un cas comme dans l'autre, d'identifier le mot venu semer la pagaille dans l'énoncé et ainsi, empêcher le sens de se manifester directement. Voire, il était

acceptable de reconnaître à ces mots: "lion" et "sable", le statut de comparants. Cependant, avec l'énoncé "...Le fantasme des vagues...", il n'y a même pas de verbe soulignant l'affirmation d'identité. Pourtant, il est explicitement dit que les vagues ont un fantasme. Nous avons là une "collision sémantique entre deux termes" (ou classes ou réalités). Alors, les questions se posent: quel est "le fantasme des vagues"? et quelles sont ces vagues qui ont un fantasme? Ici, il serait bien difficile de soutenir les notions de comparant / comparé. Et si le sens ne se manifeste pas directement, on en attribuerait la cause, bien plus à la rencontre de termes qui n'ont pas de rapport entre eux (sauf, la petite "intersection analogique qu'il est toujours possible de découvrir"), qu'à un mot auquel on donnerait le statut de comparant. Pourtant, un "mot" est venu souligner une analogie quelconque (ou plusieurs).

Toutefois, le "processus de la réduction métaphorique" du Groupe Mu demeure opérationnel puisqu'il s'agit de trouver "un terme intermédiaire entre les deux termes": "fantasme" et "vagues", lesquels font l'objet de la "collision sémantique".

2.1.1 *Application du "processus de la réduction métaphorique":*

D'abord, signalons qu'au terme "vagues" se lit un "niveau sémantique" parlant d'oubli": "Vague d'oubli qui submerge tout" (Robert 1). Ensuite, au terme "fantasme", un "niveau sémantique parlant d'imaginaire: "Toute production de l'imaginaire par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité" (Robert 1). Il faut préciser le sens attribué, ici, à certains mots.

a) "L'imaginaire": "Qui n'existe que dans l'imagination" (Robert 1). Quant à l'imagination, c'est une "faculté que possède l'esprit" (Robert 1).

b) Le "moi": "pronom personnel de la première personne du singulier et des deux genres" (Robert 1).

Or, pour "échapper à la réalité", le "moi" (pron. pers.) peut "imaginer" d'oublier. De sorte que nous retenons simplement le mot "oubli" comme "terme intermédiaire" entre les termes "fantasme" et "vagues".

2.1.2 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire"

Le mot "oubli" est répertoriable en plusieurs endroits de *Picture theory*. En outre, il change de sens selon les contextes. C'est-à-dire que l'énoncé métaphorique est relancé via quelques sens du "terme intermédiaire". Or, ces variations sémantiques constituent un fonctionnement normal dans un ouvrage de fiction. Jean Ricardou le signale dans *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*¹, où, parlant de la métaphore (stylistique) et de son utilisation, il fait un rapport entre le "texte critique et le texte de production":

*Il n'y a pas lieu de s'étonner que la métaphore ne travaille pas de la même façon dans un texte de production et un texte de critique. Si l'on compose dans la perspective d'une production, il est intéressant par exemple que par un jeu incessant de relais métaphoriques, les mots changent de sens.*²

Vérifions quelques contextes où peut convenir le terme "oubli". Dès lors, nous serons en mesure d'observer les "variantes sémantiques" qui s'y rapportent.

¹ Ricardou, J., et alii., *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 2 Pratiques, (Coll. 10/18) 1972.

² *Op. cit.*, p. 143

Ici, nous proposons deux paragraphes de l'environnement immédiat de l'énoncé métaphorique: "...Le fantasme des vagues..."

John roule allègrement sur la 95 en direction du Maine. Femme et enfants à sa suite. On cause. Sans cet aspect de la parole où serait le fantasme des vagues, le bruit des salles à manger coloniales, la forme d'un coquillage? C'est sans expression que John roule vite le profil sanglant découpé comme un paysage au soleil levant.*

.....

John n'a vu que des hommes légèrement vêtus et casqués. Pris au piège de sa vision. Séduit. Cascadeur dans le métro des rêves la tête entre les mains: my God! La photo d'un homme en photo excite violemment ceux qui s'y reconnaissent comme déserteurs car il sait le déserteur être seul et viril aussi (p. 28).

Selon les contextes, le mot "oubli" répondra aux sens: étourderie, évanouissement, amnésie.

a) "Étourderie"

Il semble logique de présumer que John soit visé par ce "sens métaphorique". En effet, nous lisons qu'il "roule *vite*". Nous remarquons en plus que le mot "*vite*" est souligné. En outre, il "roule allègrement". Or, un sens du mot "allègrement" donne: "Entrain qui suppose une certaine légèreté" (Robert 1). Autre indice: "Le profil sanglant découpé..." permet de penser à la présence d'une blessure, résultat d'un impact quelconque.

b) "Évanouissement"

Une phrase appuie le motif de "l'évanouissement", et cela, dans l'environnement immédiat: "C'est sans expression que John..." (p. 28). Cette idée de "l'évanouissement" se manifeste encore dans un autre contexte: "John titube. La ville s'abolit dans son oeil..." (p. 25). Et, elle se manifeste peut-être plus encore dans: "Black out (le noir)." (p. 25). Enfin,

elle se retrouve dans un fragment plus lointain où nous pouvons lire: "Les mots fonctionnent indéfiniment (l'évanouissement de la personne)..." (p. 115).

c) *"Amnésie"*

De l'évanouissement à l'amnésie, un rapport consécutif s'instaure. Encore une fois, des indices viennent appuyer la pertinence de ce nouveau sens.

1) Ainsi la question posée à John: "Who do you think you are (Qui pensez-vous être?)" (p. 25) permet de supposer qu'en revenant de son évanouissement, John avait perdu la mémoire de son identité. Et il en va de même pour les expressions: "Black out (le noir)" (p. 25); ensuite: "On oublie tout et puis on recommence..." (p. 25). John aurait tout oublié, sauf... une prière: "My God (Mon Dieu!)" (p. 28).

2) Judith Pamela participe à ce paradigme de "l'oubli", sauf que dans son cas, elle se souvient de beaucoup de choses, par contre il y a une absence dans sa mémoire.

Premièrement, Judith Pamela se souvient d'un certain passé. De: "l'immense galerie qui donne sur l'horizon..." (p. 37). De l'époque où: "...Elle et John passaient leurs vacances dans la maison de la soeur anarchiste*..." (p. 37). Deuxièmement, elle se souvient d'une activité: "...Où elle pouvait faire coïncider le silence et ses pensées..." (p. 37). Troisièmement, Judith Pamela a la mémoire d'une lettre: "Judith Pamela relit en pensée une lettre patiente de Sarah Dérive Stein." (p. 156).

Judith Pamela se souvient donc de beaucoup de choses, cependant on note une absence: "Quelque part en Judith Pamela, une mémoire travaille qui ne contient pas son enfance..." (p. 34).

On aura remarqué une sorte de rapport antithétique entre John qui a tout oublié, sauf une chose; et Judith qui se souvient de beaucoup de choses, mais on note une absence de sa mémoire (est-ce un "oubli"?).

À la suite de ces quelques mises au point, nous croyons que le "terme intermédiaire" retenu "oubli" ainsi que certains sens de son paradigme: étourderie, évanouissement, amnésie, sont pertinents, comme "terme intermédiaire" et "niveaux sémantiques" de celui-ci.

2.2 Exemple 3 de Picture theory

Nous proposons une phrase où sont "imbriqués" les uns aux autres quelques énoncés métaphoriques. À savoir: un "noeud" ou une structure de métaphores à "dénouer" ou à "déconstruire": "Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées dans le sable, en construisant un beau château." (p. 34).

Sur le plan de la métaphorisation, nous présentons cinq lectures de cette phrase, dont l'une se subdivise en deux. À première vue, ce n'est pas l'énoncé "Les fictions de John..." qui fait problème, car nous savons d'une part, que John a écrit un roman pour sa femme (p. 20) et que d'autre part il a une maison d'édition (p. 20). Or, en "extrapolant" nous présumons qu'il pourrait y avoir un rapport logique avec: "Les fictions de John". En conséquence ce n'est pas cette partie de la phrase qui est métaphorique, mais plutôt celle montrant que "Les fictions (...) s'épanouissent, agenouillées...".

Première lecture: "Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées..." Soit un énoncé métaphorique reconnaissable par cette "rupture dans la logique du langage". En effet, l'expression "fictions s'épanouissent, ou fictions agenouillées" ou "fictions s'épanouissent, agenouillées..." n'est pas logique et nous voulons "rétablir la logique de cet énoncé". Si

nous conservons le processus de "réduction métaphorique" adopté jusqu'ici, nous serions tenue de découvrir un terme intermédiaire" soit, entre "fictions" et "agenouillées"; ou entre "fictions" et "s'épanouissent"; cependant, les trois mots semblent aller ensemble: "Les *fictions* de John *s'épanouissent, agenouillées...*"³ Mais voilà, nous n'avons pas de modèle théorique pour aborder un énoncé métaphorique où trois termes sont impliqués. Il ne s'agit plus d'une simple "collision sémantique entre deux termes, ou entre un terme et son contexte", mais plutôt d'un "carambolage sémantique". Nous en avons d'autres dans *Picture theory*, mentionnons: "La flèche dans l'eau de l'âme" (p. 97). Il s'agirait de "métaphores corrigées" selon le Groupe Mu qui explique:

*En fait, le passage de la démarche métaphorique par l'étroit passage de l'intersection sémique peut être, lui, considéré comme un appauvrissement indu, un amincissement exagéré... L'auteur aura tendance alors à corriger sa métaphore, le plus souvent par une synecdoque prélevée dans la partie non commune, mais parfois aussi par une seconde métaphore.*⁴

Et parmi les exemples de "métaphores corrigées" nous lisons: "Un essaim de mots noirs"; "Les jaunes flèches des regrets."⁵ De sorte que n'ayant pas de modèle théorique pour "réduire" de tels énoncés métaphoriques, nous ne pourrions "rétablir la logique" de l'énoncé: "Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées..." si le texte ne venait à la rescousse et, *Picture theory* le fait.

Deuxième lecture: "Les fictions de John..." avons-nous dit, de prime abord n'est pas métaphorique (2.2, p.49). Cependant, une note en bas de page va d'une part "rétablir la logique de l'énoncé: "Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées..." et d'autre part

³ C'est nous qui soulignons les trois mots.

⁴ Dubois, J., et alii, *Rhétorique générale*, p. 109

⁵ *Ibid*, p. 110. En interprétant les explications du Groupe Mu, on arriverait sans doute à saisir les mécanismes opérationnels de la *métaphore corrigée*, jusqu'à construire un modèle de *réduction métaphorique* de tels énoncés, ce qui ne se fera pas dans le cadre de ce travail.

va métaphoriser ce qui à première vue semblait logique: "Les fictions de John...", présumant qu'il pouvait s'agir de son roman et autres fictions. Puisqu'une note dit: "...Et si John s'en souvient (cf. fiction) deux enfants." (p. 34).

C'est-à-dire que "Les fictions de John..." ce sont ses "enfants". On les retrouve encore en page 28: "John roule allègrement sur la 95 en direction du Maine. Femme* et enfants à sa suite." Si le mot "fictions" désigne (ou définit) "les enfants", il y a "rupture dans la logique du langage", car des enfants ce ne sont pas des fictions.

Selon ce contexte nous pouvons dégager deux catégories de métaphores, ou encore, subdiviser cette deuxième lecture en deux.

a) On peut considérer "Les fictions" comme métaphore stylistique "in absentia" puisqu'il s'agit d'un énoncé métaphorique. Nous expliquerons plus loin ce qu'est une métaphore "in absentia" dans son rôle de "réduction".

b) L'expression "Les fictions" peut être considérée en tant que métaphore structurelle construite sur le principe de la "littéralité de l'expression". Dans ce cas, on a "pris à la lettre" le mot "enfants" qui, dans cette fiction (*Picture theory*) représente des enfants fictifs, en conséquence des "fictions". Nous reviendrons à cette catégorie de métaphore avec un "niveau sémantique" d'une métaphore "in absentia". Cependant, signalons l'apport métatextuel de cette métaphorisation, parce qu'en somme, en qualifiant de "fictions" des enfants fictifs, le texte parle de lui-même.

Troisième lecture: nous avons reconnu l'implicite métaphore du "château de sable". En effet, nous lisons: "Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées dans le sable, en construisant un beau château." Bien sûr, il n'est pas écrit "un beau château de sable". Cependant, c'est dans le sable que sont agenouillées les fictions (enfants)". En outre, il n'y

a pas d'autres matériaux qui traînent dans cette page, avec lesquels les "fictions" (enfants) auraient pu construire ce "beau château". De sorte qu'on aura beau déplacer les mots afin de dissimuler la métaphore du "château de sable", il n'en demeure pas moins que, dans le sable, "Les fictions de John se construisent un beau château... de sable." Soit une métaphore "implicite".

Quelques questions surgissent, à savoir: sommes-nous autorisée à construire ce que le texte nous donne déconstruit? La lecture ne doit-elle pas cheminer en construisant, déconstruisant et reconstruisant un texte? Présument de l'autorisation à "construire" cette métaphore du "château de sable", sommes-nous, pour autant, autorisée à "réduire" ce monument historique qu'est la métaphore du "château de sable"?

À ce sujet, revenons sur la démarche adoptée jusqu'ici. En fait, les énoncés métaphoriques ont été "réduits" pour découvrir du sens qui ne se manifestait pas directement. On se rappelle les énoncés: "...le temps c'est du sable", "...le fantasme des vagues". Sauf qu'ici, la métaphore du "château de sable" révèle du sens en surface. En effet, il est possible de comprendre que les "fictions-enfants" de John se construisent un "beau château"... de sable. Par conséquent, nous pourrions éviter ce travail de "réduction métaphorique". Toutefois, deux facteurs militent en faveur de ce travail: d'une part, la curiosité de vérifier s'il est possible de découvrir de nouvelles informations pour ensuite "établir de nouveaux rapports"; d'autre part, le maintien de la politique visant à "réduire" les énoncés métaphoriques sélectionnés. En conséquence, le "processus de la réduction métaphorique" ne sera pas épargné à la métaphore du "château de sable". Mais, étant une métaphore toute faite, un certain malaise s'installe pour signaler la "rupture dans la logique du langage". Or, logiquement, un château de sable ce n'est pas un château ("au sens courant des mots"). C'est tout au plus un monticule de sable. Et le fait qu'il soit construit par des fictions n'ajoute rien pour rétablir la "logique de l'énoncé".

2.2.1 Application du "processus de la réduction métaphorique"

Comme effectué précédemment, il s'agit de découvrir un "niveau sémantique" où les termes "château" et "sable" peuvent se rejoindre. Ensuite, d'exprimer en un seul terme le sens jugé "acceptable". Or, la métaphore du "château de sable" nécessite le recours à un dictionnaire de symboles⁶. En effet, si les règles permettent "d'emprunter n'importe quel arbre, ou pyramide spéculative ou réaliste", elles recommandent "d'emprunter le chemin le plus court par lequel les deux termes peuvent se rejoindre"⁷. Et, dans ce cas, un détour par un dictionnaire de symboles s'avère être le plus court chemin pour repérer un "niveau sémantique", sans plus. Quant à "réduire" à un terme ce sens retenu, nous revenons à un dictionnaire de langue française afin de vérifier son paradigme sémantique et voir si cela convient à l'environnement textuel immédiat, voire plus lointain de *Picture theory*. Car, il n'est pas question de s'attarder dans la symbolique.

Au terme "sable", un "niveau sémantique" parle "...d'âges écoulés, plus nombreux que les grains de sable..." (Dict. des Symb.). Au terme "château", on parle de "...temples funéraires, appelés château de millions d'années" (Dict. des symb.).

Ainsi, dans les deux cas, il est question de temps, et plus précisément de "durée" entendu au sens "d'espace de temps qui s'écoule..." (Robert 1). De sorte que le mot "durée" est retenu comme "terme intermédiaire" entre les termes "château" et "sable".

Or, on remarquera qu'un lien structurel s'établit entre cette métaphore du "château de sable", dont le "terme intermédiaire" est "durée" et l'énoncé métaphorique: "...Le temps c'est du sable", dont le "terme intermédiaire" est le mot "provisoire". En effet, l'un et l'autre réfèrent

⁶ Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Robert / Laffont / Jupiter, 1982.

⁷ Dubois, J., et alii. *Rhétorique générale*, p. 107.

au temps. Ainsi s'établit une "structure métaphorique" entre ces deux fragments, via leurs "termes intermédiaires" Jean Ricardou parle de "structure de texte" dans *Théâtre des métamorphoses*:

*Quelque part, sans doute, nous l'avons méthodiquement souligné: les éléments d'écriture peuvent communiquer à distance. Si les éléments appartiennent au même écrit, ce qui se propose alors, c'est une structure de texte.*⁸

Ces remarques complétées, il s'agit maintenant de vérifier la pertinence du terme élu, le mot "durée" dans divers contextes de *Picture theory*.

2.2.2 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire"

Le mot "durée" semble convenir dans plusieurs contextes de *Picture theory*, cela, avec des variantes sémantiques. Et puisqu'intervient la notion de "temps", on remarquera des événements (narratifs et diégétiques), de plus ou moins longues "durées", voire même du temps qui s'arrête. Reportons-nous au paragraphe contenant le "noeud" de métaphores que nous décryptons actuellement, ainsi qu'à une note en bas de page:

Ogunquit. Judith Pamela regarde le livre dont elle n'a pas fini de trancher les pages, la mer. Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées dans le sable, en construisant un beau château. Quelque part en Judith Pamela, une mémoire travaille qui ne contient pas son enfance et qui pourtant la fait se tendre de tout son corps vers les eaux. La fiction aînée s'approche d'elle, lui applique sur la joue un papillon aussi fictif qu'un baiser décoloré par l'eau dans l'horizon incertain.*

**Judith Pamela a trente ans et si John s'en souvient (cf. fiction) deux enfants. (p. 34).*

⁸ Ricardou, J., *Théâtre des métamorphoses*, (Coll. Fictions & Cie) Seuil, 1982, pp. 169-70. Jean Ricardou réfère sans doute au *courts-circuits du texte* dont il parle dans *Nouveaux problèmes du roman*, pp. 124-139.

Une première observation concerne les "fictions de John" (ses enfants), dont l'inscription (narrative et diégétique) est de courte "durée". En effet, ils apparaissent aux pages 28, 34, et peut-être implicitement en page 37 où nous lisons: "Judith Pamela a l'allure d'une jeune mère..." Mais, il ne sera plus question des "fictions / enfants" de John et Judith Pamela de toute la suite du roman.

Comme deuxième remarque, on peut reprendre l'inscription et la participation aux événements "provisoires", des personnages: Judith Pamela et John. Ce temps "provisoire" fut d'une certaine "durée", cependant plus grande que celle des "fictions-enfants".

Enfin, comme troisième observation, on remarquera que le terme "durée" intersecte d'autres incidences du roman où il est fait mention d'éternité, d'éternel et, toujours au sens de "durée", il y a aussi "le temps qui s'arrête". Ces quelques fragments en font état:

Oriana, après que Danièle Judith l'eût interrompue pour dire matriarcat, continuait sa description du temps et choisit de dire qu'il n'y avait aucun intérêt à l'imaginer éternel... (p.81).

Il y avait des correspondances entre le sommeil et la tendresse, entre nos vingt-quatre heures et l'éternité... (p. 86).

La mère est partout quand le temps s'arrête... (p. 81).

Il semble, d'une part, que ces indices appuient la pertinence du "terme intermédiaire" retenu, soit le mot "durée", lequel devient le "sens métaphorique" de la métaphore du "château de sable"; d'autre part, que ce travail de "réduction métaphorique" a permis de repérer les prémices d'une "structure de texte". Bien sûr, il était visible que ces fragments, par les personnages et les événements, communiquent ensemble. Cependant, était-ce suffisant pour légitimer leur "collage"? Or, une structure de texte vient cautionner

l'opération. Cette structure permet de "nouveaux rapports" entre les fragments textuels de *Picture theory*.

Mais, on peut lire la métaphore du "château de sable" d'une autre manière. *Quatrième lecture*: la métaphore du "château de sable" est "lisible" sur le plan d'un rapport "fiction / château de sable". Ce qui s'active, cette fois, ce sont des éléments à contenus métatextuels. En effet, les "fictions" comme les "châteaux de sable" sont des objets qui se construisent, se déconstruisent et se reconstruisent, à volonté.

Cinquième lecture: dans ce "noeud" de métaphores, nous avons relevé quelques métaphores stylistiques et une métaphore structurelle.

a) Les métaphores stylistiques sont: "Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées..."; "Les fictions" (métaphore stylistique "in absentia"); et, la métaphore du "château de sable".

b) La métaphore structurelle (pratiquée selon la "littéralité de l'expression") est "Les fictions", en tant qu'extension du mot de "enfants".

C'est-à-dire que nous avons ici, "l'imbrication" d'une métaphore structurelle dans un "noeud" (ou structure ou organisation) de métaphores stylistiques. Cette situation serait le renversement (organisationnel) d'une théorie ricardolienne s'appuyant sur "l'insertion" ou "l'imbrication" d'une métaphore stylistique dans une métaphore structurelle."⁹ Soit un impact métaphorique entretenant un rapport à la fois antithétique, voire même conflictuel, avec cette théorie ricardolienne. Nous en reparlerons après la métaphore structurelle.

⁹ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, p. 142.

2.3 Remarques

Nous arrêtons cette partie du travail, lequel s'exerce sur un certain modèle d'énoncé métaphorique nommé métaphore "in praesentia", par rapport à un autre modèle qu'on appelle métaphore "in absentia". Nous expliquons brièvement ce qui différencie l'une de l'autre. Ensuite, nous procéderons à la "réduction" d'un énoncé métaphorique dit métaphore "in absentia". Enfin, nous ferons la "réduction" de "Les fictions" en tant que métaphore "in absentia".

2.4 Métaphore "in praesentia" et métaphore "in absentia"

On aura remarqué cette particularité que dans les énoncés "réduits"¹⁰ les deux termes faisant l'objet de la "collision sémantique" sont présents, voire soudés, dans chaque énoncé. Ainsi: "cet homme est un lion"; "...le temps c'est du sable". Il n'y a pas de doute, la "collison" se produit entre les termes en présence. Ce sont des métaphores "in praesentia".

Par ailleurs, toujours dans le même contexte, si un terme est supprimé, par exemple "homme" (comparé), nous aurons l'énoncé suivant: "c'est un lion". C'est-à-dire, une métaphore "in absentia". Il en ira de même avec l'énoncé "... le temps c'est du sable". De sorte qu'en enlevant le comparé, il reste le comparant; ou si on préfère, il y a seulement un terme présent dans l'énoncé.

La métaphore "in absentia" est, semble-t-il, moins visible que la métaphore "in praesentia"¹¹. Sans doute à coup de subtilité¹²; car, un terme étant absent, "l'impact

¹⁰ Nous faisons une exception pour la *métaphore corrigée*, laquelle se compose de trois termes, et a été solutionnée au moyen d'une note à contenu métatextuel.

¹¹ Ricoeur, P., *La Métaphore vive*, p. 218.

¹² *Ibid.*

métaphorique" (ou "collision sémantique") est plus discret. Cependant, il faut retenir que le terme présent a été convoqué pour souligner un sens qu'il possède... et que possède aussi le terme absent. De sorte qu'il est important de repérer ce terme absent (comparé), avant d'appliquer le "processus de la réduction métaphorique". Autrement, ce serait peut-être trop facile de trouver un "niveau sémantique" au paradigme d'un seul terme. Puis, à quoi serviraient les informations? Aussi la "réduction métaphorique" s'effectuera en découvrant un "terme intermédiaire" entre le terme présent et le présumé terme absent. Par exemple, "Les fictions..." est le terme présent, quant au terme absent, le texte indique qu'il s'agit du mot "enfants"; le "terme intermédiaire" devra se trouver entre ces deux termes, ce que nous ferons après la "réduction" de cet autre énoncé métaphorique dit: métaphore "in absentia".

2.4.1 Exemple d'une métaphore "in absentia" de Picture theory

Arrêtons-nous sur le fragment suivant: "Le sentiment d'être une clepsydre dans le noir de la salle." (p. 30). Le paradigme sémantique du mot "clepsydre" est bref: "horloge à eau" et "voleuse d'eau". (Robert 1).

Si nous retenons le "niveau sémantique" de "l'horloge à eau", il s'agit d'un énoncé métaphorique. En effet, avoir le "sentiment d'être une horloge à eau" n'est logique, ni pour un personnage, ni pour un objet, compte tenu de surcroît qu'un objet n'a pas de sentiment.

Quant au deuxième "niveau sémantique", "voleuse d'eau", à première vue, on pourrait penser qu'il n'a pas lieu de le considérer comme métaphorique. Pourtant, si on regarde le contexte immédiat, il y a de "la pluie", du "cognac". Ce serait illogique de voler l'eau de la pluie, ou l'eau du cognac. En outre, un contexte plus lointain viendra appuyer l'aspect métaphorique du "niveau sémantique" de "voleuse d'eau". De sorte que nous

retenons les deux "niveaux sémantiques" et nous procédons à l'application du "processus de la réduction métaphorique" en commençant cette fois par l'identification du terme absent (comparé dont l'affirmation d'identité est soulignée par le verbe être: "Le sentiment d'être...").

2.4.2 Identification du terme absent (comparé)

Parmi les indices plus visibles, nous remarquons que la phrase est à la "voix passive"¹³: "Le sentiment d'être une clepsydre..."; alors qu'une phrase à la "voix active"¹⁴ pourrait être: j'ai "le sentiment d'être une clepsydre..." (ou il, ou elle a "le sentiment..."). Or, ce personnage pronominal invisible dans cette phrase, reste tout de même sous-entendu par la nature de la phrase à la "voix passive". De plus, un "je" participe à la courte phrase qui précède: J'entre au Musée. Le sentiment d'être une clepsydre dans le noir de la salle." (p. 30). En raison de ces indices, nous présumons que l'autre terme (comparé) est ce "je" qui "entre au Musée".

2.4.3 Application du "processus de la réduction métaphorique"

Maintenant que nous avons identifié le terme absent "je", nous découvrirons un "terme intermédiaire" entre les mots "clepsydre" et "je".

Nous l'avons annoncé, le mot "clepsydre" n'a que deux "niveaux sémantiques": "horloge à eau" et "voleuse d'eau". Nous les retenons parce qu'ils semblent convenir et nous tenterons d'établir leur "pertinence" respective.

¹³ Bray, de A., Therrien, M., *Nouveau code grammatical*, Éd. Brault & Bouthillier, Montréal, 1980, p. 65.

¹⁴ *Ibid.*

Quant au mot "je", nous retenons de son paradigme sémantique, qu'il est un pronom personnel (ici personnage pronominal), pouvant avoir des sentiments et poser des actes: "Le je, le principe auquel l'individu attribue ses états et ses actes" (Robert 1). Or, ce "niveau sémantique" rejoint les deux "niveaux sémantiques" du mot "clepsydre", qu'il s'agit de "réduire" à un seul "terme intermédiaire" dans chaque cas.

a) "L'horloge à eau"

Le mot "temps" convient comme "terme intermédiaire" entre "je" et "clepsydre". En effet, il est fait mention du mot "clepsydre" au paradigme du mot "temps". (Robert 1). Or, cette notion de "temps" se manifeste pour la troisième fois et ainsi, extensionne la "structure de texte" remarquée lors de la "réduction" de la métaphore du "château de sable". De sorte que jusqu'à maintenant trois énoncés métaphoriques sont "courts-circuités": "Le temps c'est du sable" (p. 37) dont le "terme intermédiaire" est le mot "provisoire"; la métaphore du "château de sable" (p. 34) dont le "terme intermédiaire" est le mot "durée"; et "le sentiment d'être une clepsydre..." (p. 30) dont un "terme intermédiaire" est le mot "temps".

b) "Voleuse d'eau"

Le mot "pirate" est retenu comme "terme intermédiaire" de ce "niveau sémantique". Il faut en vérifier la pertinence.

2.4.3.1 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire" temps

Le mot "temps" convient dans plusieurs fragments de *Pictyre theory* et, ainsi que cela s'est produit pour les termes "provisoire et durée", il se nuance selon les contextes. En effet, le mot "temps" a un paradigme fourni de sens dont plusieurs se

manifestent dans *Picture theory*. Aussi, en raison de l'éventail sémantique de ce mot relevé dans le contexte immédiat de cette métaphore "in absentia", nous en proposons la lecture.

8, rue Brantôme, le ciel est gris. J'entre au Musée. Le sentiment d'être une clepsydre dans le noir de la salle. Feuillet: "EN HOLOGRAPHIE, l'élément principal est le mode d'éclairage..." Un homme boit du cognac entouré d'une vitre. Il sourit presque ou naturellement, futur et public, dont on disposera stratégiquement dans les villes. Le moment venu.*

Il y a toujours un hôtel dans ma vie pour me faire comprendre le patriarcat. Il faudra donc tous les décrire pour comprendre le plus banal hall d'entrée, la plus petite chambre de bonne, la chambre louée. Le flot louangeur des quatre étoiles au sein de la nuit.

Le territoire émotionnel aux petites heures. Il est vendredi, à cette heure, Florence Dérive veille à son texte dans un New York gris, face à sa bibliothèque, face tenace de Florence Dérive devant les titres déjà discutés de quelques auteurs américains. Quand c'est fini, Florence tend machinalement la main vers la cafetière.

Le lendemain, Quartier de l'Horloge: musée de l'holographie. La pluie très touristique. En plein air dans la nature, quoique l'expression ait été redoutable. Comme une ruse de la fiction quand le texte bascule, je marche en direction du hall d'entrée.

**4, rue Beaubourg. Journée ensoleillée. Matin désert (p. 30).*

Dans l'environnement immédiat de l'énoncé métaphorique: "Le sentiment d'être une clepsydre...", on retrouve le "temps" sous divers aspects.

a) Il y a les mots "Musée, futur, moment venu, Quartier de l'Horloge".

b) Les temps grammaticaux: le présent: "J'entre au Musée", "Je marche"; le passé: "déjà discutés", "quand c'est fini"; le futur: "on disposera, "il faudra".

c) Le temps qu'il fait: "...le ciel est gris", "New York est gris", "la pluie très touristique", "journée ensoleillée".

Dans le contexte plus lointain, le mot "temps" convient dans tout *Picture theory*, pour les motifs déjà signalés qui se répètent. En outre, l'alternance des temps grammaticaux est un phénomène observable partout. Et, toujours pour vérifier la pertinence du terme "temps", mentionnons les nombreuses allusions au temps:

a) *L'heure:*

"Il est sept heures du matin..." (p. 29). "Au contraire ce serait là notre perte que d'oublier les heures". (p. 81). "...Il est sept heures, Florence Dérive revenait du village avec des moules." (p. 93)

b) *Le temps qui change:*

"Toute la maison, fenêtres ouvertes s'ensoleillait." (p. 82). "Le lendemain était un autre jour, cette fois de bruine et de grand vent." (p. 86).

c) *"Les parenthèses du "temps""*

"J'avais fait sauter les parenthèses du "temps" sur une feuille oubliée sur la dactylo." (p. 84).

d) *"Les temps qui se confondent":*

C'est cela qui expliquait l'impression que nous avions parfois de confondre les temps..." (p. 85). "Je confonds les temps parce qu'en moi subsiste une abstraction vitale qui me fait tendre à une mémoire multiple." (p. 85).

e) *"Le temps patriarcal"*:

"Le temps patriarcal ne s'est-il pas arrêté autour d'elles pour les confondre à la folie, à la mort et à la soumission." (p. 81).

f) *"le temps qui s'arrête"*

"...Pourquoi, chaque fois que des femmes sont réunies, dans les films par exemple, le temps semble s'arrêter autour d'elles après les avoir figées ou changées en statues de sel chargées de symboles." (p. 81). "La mère est partout quand le temps s'arrête..." (p. 81)

g) *"L'éternité"*

"...continuait sa description du temps et choisit de dire qu'il n'y avait aucun intérêt à l'imaginer éternel..." (p. 81). "Je voulais dire que l'extase est une réalité en soi qui rend le temps éternel." (p. 81). "Il y avait des correspondances entre le sommeil et la tendresse, entre nos vingt-quatre heures et l'éternité..." (p. 86). "La nuit comme en Irlande aurait vingt-quatre heures et comme l'éternité correspondrait à notre songe." (p. 96).

Puis, il y a un autre temps, celui qu'on dit "hors du temps". Mentionnons l'extase: "De façon générale les fêtes, les orgies rituelles, les extases sont comme des échappées hors du temps."¹⁵ Les vacances sont des périodes de fêtes, hors du temps. Le mot "extase" (un sens du mot "temps") a aussi son paradigme sémantique. Nous retenons "l'extase" aux sens de "plaisir" et d'"immobilité".

¹⁵ *Dictionnaire des symboles* (cf. au mot *temps*).

a) *L'extase: plaisir*

Dans le contexte immédiat, nous reconnaissons des mots qui connotent une certaine notion de plaisir: "l'homme qui sourit, naturellement". Celui-ci peut avoir un certain plaisir à "boire son cognac" et à voir arriver le "je" qui "entre au Musée". Aussi, dans la page suivante, d'explicites allusions au "plaisir":

Ce plaisir en soi concerne terriblement le travail de formulation qu'un corps entreprend à l'égard d'un autre pour y convenir d'un mouvement de la pensée. Le plaisir d'audace est sans équivoque... (p. 31)

L'environnement plus lointain parle aussi de plaisir:

La partie de plaisir inscrite dans la langue est celle qui étonne au moment même où le plaisir converge (p. 186).

Skin / link (peau / lien): oui la langue pouvait être reconstituée en trois dimensions à partir de sa partie dite de plaisir là où fusionnent le corps lesbien, la langue et l'énergie (p. 188).

Cela fait, allons vérifier la pertinence du mot "extase" au sens de "immobilité".

b) *L'extase: immobilité*

L'environnement immédiat de la métaphore "in absentia" fournit des indices. Référons-nous aux objets du Musée, il s'en trouvent qui sont mentionnés: "L'HOLOGRAPHIE" par exemple, en outre, "l'homme" dans le "Musée" est supposément "immobile" puisqu'on en "disposera le moment venu".

Dans le contexte plus lointain, il y a encore des personnages autour desquels circule la notion d'immobilité: certains en sont, de quelque façon atteints, d'autres craignent d'en être atteints:

Claire Dérive affirmait qu'il ne fallait pas confondre la nuit des temps, le temps patriarcal et l'extase car de cette confusion naissaient des femmes suspendues et immobiles dans l'espace (p. 81).

...Il nous fallait apprivoiser l'énergie pour éviter que s'installe dans nos membres et surtout dans nos regards, une mortelle immobilité pouvant faire croire à un renoncement (p. 97).

Claire haussait les épaules, aurait voulu sourire, mais ses lèvres pleines de sel ne remuaient pas comme dans les rêves réellement (p. 83).

Autour de nous, comme sculptés dans la douleur, des hommes se tiennent immobiles, la main droite sur un sein (p. 99).

M.V. connaissait peu de l'émotion sinon que son mouvement pouvait arrêter le temps et la laisser suspendue et immobile dans l'espace comme une femme fatalement atteinte (p. 147).

Dans l'encadrure de la porte, Oriana Longavi et Judith Pamela se tiennent immobiles (p. 155).

Les deux hommes se regardent pleurer, fixement (p. 156).

Pour ces allusions qui, selon nous, parlent "d'immobilité", nous croyons que cette extension sémantique du mot "extase" (lui-même un sens du paradigme sémantique du mot "temps") convient dans les circonstances scripturales signalées. De même, le "terme intermédiaire" retenu, le mot "temps", nous apparaît pertinent, cela dans le contexte immédiat autant que dans celui plus lointain de l'énoncé métaphorique: "Le sentiment d'être une clepsydre...", qui, on le sait, est issu du "niveau sémantique" de "l'horloge à eau".

2.4.3.2 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire" pirate

Encore une fois, le terme "pirate" (issu de "voleuse d'eau", deuxième "niveau sémantique" du mot "clepsydre"), convient dans plusieurs contextes et, il se nuance selon les circonstances.

Dans l'environnement immédiat, on décèle une "spéculation" de piraterie. En effet, dans le fragment "l'homme, dont on disposera le moment venu", l'expression "dont on disposera" transporte une certaine connotation de "délinquance", de "clandestinité". En outre, un acte de piraterie se produit dans cette page. Lequel acte, cependant, n'est pas raconté, nous le verrons plus loin, après la métaphore structurelle.

Quant à l'environnement plus lointain, il est explicitement fait mention des pirates: "Le pirate est mort.". "Sur le sable, des danseurs (des deux sexes) miment l'arrivée des pirates dans l'île." (p. 37). "Le pirate était à bord de son yacht encore visible..." (p. 149).

Mais, le mot "pirate" a aussi son paradigme sémantique. Nous retenons deux de ses sens: "pirate" au sens d'écumeur (écumeuse) qui ramasse tout ce qui peut servir, connaissances générales, matériel pour l'écriture et, "pirate" au sens de "clandestinité".

a) Connaissances générales

Oui, Sarah, cette mère abstraite, cette femme studieuse qui, sa vie durant, n'avait eu d'autre motivation que d'être en devenir une femme concrète et documentée (p. 137).

Depuis la mort de sa mère, Claire Dérive Stein, s'est métamorphosée en femme studieuse. Elle passe tous ses après-midi à la bibliothèque nationale (l'odeur des livres, du bois, des fiches) (p 139).

Connaissances pour l'écriture:

Claire Dérive disait instinctivement: "Il ne faut citer qu'en dernier recours, s'interdire certains passages de manière à ne pas se répéter". Je disais sentant la colère monter en moi qu'aucun passage ne m'était interdit et qu'ainsi pensante je pouvais m'ouvrir à tous les sens... (p. 84).

Danièle Judith disait "comme un auteur" rassemble ses connaissances un jour pour les livres à venir où pour un seul, dans sa tête, placé sous un éclairage différent (p. 89).

Recours à la langue et au dictionnaire pour un dépassement. L'imaginaire, de quoi s'agissait-il? Inventer nécessitait d'être sans scrupule et M.V. affirmait qu'aucun passage ne lui était interdit... (p. 122).

b) "Pirate": clandestinité

Nous référons à quelques fragments où il est explicitement fait mention des mots "clandestinos", "lupanars", "subversifs", "anarchistes", "révolutionnaires", "clandestinité":

Dans les cafés et les clandestinos "tout un monde farouche qui ne doit rien à personne, qui vient là avec le fol espoir et le désespoir, les détresses et les passions qui embrasent parfois les nuits"; plus tard, les femmes s'appelèrent Lola la Petisa, Maria la Tero, la Mondonguito, la China Bencecia et Madame Yvonne. Des noms de femmes qui vivaient dans des internats; la chambre la plus coûteuse s'appelait Los Angelitos (...) Lupins, lupanars, boutons d'or (pp. 91-92).

Oriana racontait des histoires pendant la guerre, nuancait les mots déserteur, subversif, révolutionnaire, viril pour s'arrêter plus longuement aux genres conformiste et anarchiste (p. 90).

Sarah Dérive Stein dans sa première robe achetée en Amérique. Avec des fleurs. Un mari de profil sur la photo. Métro / Terrorisée. Clandestinité (p. 138).

Ces quelques exemples veulent d'une part, démontrer les "niveaux sémantiques" du mot "pirate" que nous avons annoncés et d'autre part, vérifier la pertinence du même mot comme "terme intermédiaire" du "niveau sémantique": "voleuse de mer". Or, au sujet de ce

"niveau sémantique" et du "terme intermédiaire" correspondant, nous retenons un acte de piraterie qui signalera, une autre fois, l'aspect métaphorique de l'énoncé: "Le sentiment d'être une clepsydre..." et la pertinence du "niveau sémantique": "voleuse d'eau".

Pour situer le contexte, il s'agit de cinq personnages féminins en voyage vers "une île, au sud de Cape Code". (p. 79). Ces personnages ont "littéralement" volé la mer:

En arrivant à Woods Hole nous avons vu le bateau qui devait nous mener dans l'île et qui flottait devant nous comme un éclairage suspendu. Nous sortons de la voiture pour respirer la mer, littéralement qui s'offre à nous sous les yeux insensés d'un groupe de touristes (au masc.) (p. 79).

Effectivement, les personnages ont "littéralement" respiré la mer. C'est-à-dire que l'expression "respirer la mer" a été prise "au pied de la lettre".¹⁶ Résultat: il n'y a plus de mer. L'incident peut expliquer le rapport "bateau / éclairage suspendu"; de même l'attitude des touristes: "sous les yeux insensés des touristes", témoins de l'anecdote!

On aura remarqué que cette métaphore "in absentia": "Le sentiment d'être une clepsydre..." distribue deux "niveaux sémantiques" via leurs "termes intermédiaires" et que ces derniers s'inscrivent selon quelques sens de leurs paradigmes sémantiques. Mais, observons un peu mieux certaines opérations qui se sont déroulées.

2.4.4 "Transit par métaphore" et "littéralité de l'expression"

Revenons sur le mécanisme de la "littéralité de l'expression", en y ajoutant, toutefois, celui de "transit par métaphore". À cette fin, reprenons l'énoncé: "Le sentiment d'être une clepsydre..." et le "niveau sémantique" de "voleuse d'eau", lequel est appliqué "à la lettre" quand des personnages ont "respiré la mer littéralement". En fait, il s'agit d'un

¹⁶ Brossard, N., *La lettre aérienne*, Les Éd. du Remue-Ménage, 1985, p. 66.

énoncé métaphorique qui, par le biais d'un "niveau sémantique", premièrement opère un "transit par métaphore" et, deuxièmement se transforme en métaphore structurelle, via la "littéralité de l'expression".

a) *"Transit par métaphore"*

Un "transit par métaphore" s'opère lorsqu'on joue sur un deuxième sens. Ici, nous avons le "niveau sémantique" "voleuse d'eau", lequel est devenu *voleuse de mer*, lorsque les personnages ont "respiré la mer, littéralement"¹⁷. On sait que le mot "mer" se retrouve dans la série analogique du mot "eau". Or, il semble bien que la métaphore se construit en "substituant" un mot à un autre mot"¹⁸. C'est-à-dire que pour exécuter ce "transit par métaphore" on a substitué le mot "mer" au mot "eau". Jean Ricardou dans *Pour une théorie du nouveau roman* explique les mécanismes d'un "transit par métaphore":

*Tout générateur fondé sur l'analogie suppose la répétition. Dans la mesure où il est l'intersection des séquences qu'il produit, il appartient à chacune d'elles: leur suite entraîne nécessairement la redite (...) Il y a transit par métaphore si un élément du second, reprend au plan des signifiés, un élément du premier...*¹⁹

Signalons que ce "générateur" est l'énoncé métaphorique "Le sentiment d'être une clepsydre..." qui (via ses "niveaux sémantiques" et leurs "termes intermédiaires") devient "l'intersection" des fragments ("séquences") où nous en trouvons des traces. Expliquons aussi le "transit par métaphore": le "second" est le fragment des personnages "voleuses de mer" qui, en fait, a repris un "élément du premier", lequel est le "niveau sémantique" "voleuse d'eau" (pirate). Or, ce "transit par métaphore" exhibe en même temps un autre mécanisme: la "littéralité de l'expression".

¹⁷ Le mot *littéralement* s'oppose à ce qu'on appelle *figuré* (Robert 1). Nous en déduisons que cela s'est accompli, réellement, à *l'intérieur de cette fiction*.

¹⁸ Lacan, J., *Écrits I*, p. 125

¹⁹ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 146.

b) *"Littéralité de l'expression"*

On aura compris que les mécanismes sous-entendus dans les énoncés: "littéralité de l'expression" et "mot pris au pied de la lettre", ont les mêmes effets: c'est-à-dire que le mot, l'expression s'accomplissent, ou encore décrivent une réalité quelconque. Comme exemples, rappelons: "respirer la mer, littéralement". Il faut comprendre que l'action s'est produite, de même le rapport "Les fictions de John" et "enfants" en note explicative. Le mot "fictions" correspond à une réalité: les "enfants" dans *Picture theory* sont des enfants fictifs, donc des "fictions".

Or, ce mécanisme peut permettre à une métaphore stylistique d'accéder au statut de métaphore structurelle, comme l'explique Jean Ricardou dans *Problèmes du nouveau roman*:

Observons un peu mieux, cependant la métaphore véhiculaire. Le triptyque comparé, point commun, comparant, y subit une radicale métamorphose, en ceci que la comparaison s'abolit au profit du passage. L'ailleurs n'est plus ce fantôme léger, translucide, qui voyageait un instant autour de l'ici pour le définir avec élégance; il se propose immédiatement, lui-même, comme un autre ici: l'expression le cède au voyage.

On passe d'un ici à un autre: la métaphore a été prise à la lettre, ou encore, on a pratiqué ce qu'il faudrait nommer, probablement, une littéralité de la figure. La métaphore expressive se transforme en métaphore structurelle par laquelle un texte se construit et, spécifiquement, fonctionne. Apparaît donc alors, en quelque façon, un fantastique nouveau, le fantastique de l'écriture.²⁰

Nous voulons signaler, d'une part, que Jean Ricardou ne fait aucune nuance pour la dichotomie: comparé / comparant²¹ (comparant qu'il qualifie de "comparaison,

²⁰ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, p. 136

²¹ Nous le faisons remarquer en raison de nos scrupules à défendre les termes: comparé/ comparant, lorsque l'affirmation d'identité n'est pas soulignée par le verbe être. (2.1, pp. 44,45).

ailleurs, fantôme léger, translucide") et, d'autre part, qu'il qualifie "d'expressive" la métaphore (stylistique). Nous y reviendrons un peu plus loin.

Pour l'instant, on retiendra que cette métaphore stylistique "in absentia": "Le sentiment d'être une clepsydre...", outre les nombreux "relais métaphoriques" qu'elle installe, propose un "transit par métaphore" et s'impose comme métaphore structurelle, via un "niveau sémantique" qui s'extensionne dans le texte et s'applique "à la lettre".

De plus, en tant que métaphore stylistique, elle "s'insère" dans une métaphore structurelle. Il s'agit d'une pratique qui va à l'encontre d'une théorie ricardolienne dont nous parlerons après la métaphore structurelle. Mais, préalablement, procédons à la "réduction métaphorique" de la métaphore "in absentia": "Les fictions de John" ("fictions").

2.4.5 "Les fictions...": métaphore "in absentia"

Rappelons que "fictions" est le terme présent et, le texte nous indique par une "note" que "les fictions..." ce sont les "enfants". Nous devons découvrir un "niveau sémantique acceptable" que nous réduirons à un seul terme ("terme intermédiaire") entre "fictions" (comparant) et "enfants" (comparé).

2.4.5.1 Application du "processus de la réduction métaphorique"

On trouve au paradigme des sens donnés au mot "fiction", un "niveau sémantique" qui parle de "conte", de "roman". Alors qu'au mot "enfant", un "niveau sémantique" mentionne les "livres d'enfants" (Robert 1). Pour "réduire" à un terme, retenons le mot "conte" qui, de fait, jouera "d'intermédiaire" entre les termes "fictions" et "enfants". Reste maintenant à en vérifier la pertinence.

2.4.5.2 Vérification de la pertinence du "terme intermédiaire"

Le mot "conte", ayant lui aussi son paradigme sémantique, semble pertinent et il se nuance selon les contextes.

a) Dans l'environnement immédiat, Judith Pamela a un livre dont elle découpe les pages et dans lequel "elle regarde la mer". Elle ne lit pas, elle "**regarde**", le plus qu'on puisse dire c'est qu'elle regarde une "image" ou une "illustration" quelconque. Pourtant, il semble s'agir du roman que John a écrit pour elle:

omme personnage, John n'avait aucune notion du roman. Pourtant, il construisit avec ses dollars, un directeur et des correctrices d'épreuves syndiquées une belle maison d'édition. Pour sa femme: un roman (p. 20).

De sorte que ce "roman" peut être pris au sens de "récit de faits, d'aventures imaginaires, destinées à distraire" (Robert 1: "conte").

b) Mais le mot "conte" signifie aussi: "histoire invraisemblable et mensongère".

Nous lisons dans un contexte plus éloigné:

L'homme déguisé en femme racontait à un autre homme l'histoire d'une femme qui avait été sa mère. L'histoire était cousue de fils blancs. Sa mère était à l'image d'une déesse, disait l'invincible déguisé en femme, mais elle avait mauvaise haleine quand elle parlait.(...) Cet homme devant nous était porteur d'un mensonge subliminal générateur de passions meurtrières ... (p. 97).

c) Il y a "conte" au sens de "récits oraux" "d'histoires". On rencontrera, par exemple, des récits constamment interrompus; celui de la vie d'Oriana en est un:

Oriana racontait des histoires pendant la guerre, nuancait les mots déserteur, subversif, révolutionnaire, viril pour s'arrêter aux genres conformiste et anarchiste. Oriana était toute petite lorsque sa mère; elle avait connu beaucoup d'hommes de théâtre avant; Oriana avait grandi entourée de ses tantes qui; elle avait chanté pour la première fois dans un; elle n'avait pas voulu d'enfant parce que; Oriana Longavi était son vrai nom bien que; ... (pp. 90-91).

On remarquera que la "réduction" de "fictions", métaphore "in absentia", fournit des renseignements d'un autre ordre que ceux réflétés par la "littéralité de l'expression"; de plus la "métaphore "in absentia" permet d'établir de "nouveaux rapports" dans le texte. Or, ces informations (via les "nouveaux rapports") laissent présumer que ce roman, que John a écrit pour Judith Pamela, serait une "histoire d'enfants (Robert 1), mais pas nécessairement un livre *pour* enfants. En fait, nous comprenons que John a écrit un roman: "NON-LISIBLE", cela, en raison de sa "platitude", par rapport à un roman: "ILLISIBLE"²², en tant que qualité particulière d'un texte".²³

D'ailleurs il est explicitement fait mention que John n'a "aucune notion du roman." (p. 20). C'est peut-être un motif suffisant pour que Judith Pamela ne finisse pas de trancher les pages: "Judith Pamela* regarde dans le livre dont elle n'a pas fini de trancher les pages..." (p. 34). Il n'est pas écrit "dont elle tranche les pages...". Or, nulle part en *Picture theory* il n'est fait mention que Judith Pamela a fini de "trancher les pages" ou qu'elle a lu ce roman.

En outre, cela expliquerait peut-être le fait que John ait subi une blessure: "...le profil sanglant découpé..." (p. 28). Il "n'aurait pas vu venir les mots". Cette présomption serait justifiable parce qu'un autre personnage aurait "vu venir les mots": "...Elle qui pré-occupait la pensée a vu venir les mots comme de prévisibles attentats et elle en changea le cours." (p. 170). On remarque un autre rapport antithétique: l'un "voit venir les mots" alors que l'autre ne les voit pas venir.

²² Baudry, J.L., *Écriture, Fiction, Idéologie, Théories d'ensemble*, Éd. Seuil, 1968, p. 140 (Coll. Tel Quel).

²³ *Ibid.*

Sans aller plus loin dans l'analyse, retenons qu'un même énoncé, "Les fictions de John..." selon qu'on l'aborde comme métaphore "in absentia", ou comme métaphore structurelle produite par "littéralité de l'expression", renseigne, dans le même ordre, tantôt sur les événements (diégèse), tantôt sur le texte (narration) voire, sur la logique d'un aspect de sa production.

2.6 Extensions synonymiques et analogiques

En essayant de démontrer la pertinence du "terme intermédiaire" retenu pour chaque énoncé métaphorique "réduit", nous avons aussi remarqué son côté productif. Cela, par ses inscriptions contextuelles dans *Picture theory*.

Or les termes impliqués dans la "collision sémantique" de ces énoncés, ne sont pas laissés pour compte après avoir servi à dégager un "terme intermédiaire" convenable. Nous l'avons signalé (1.4.2.1, p. 40 en note), ces termes sont réécrits soit intégralement, soit en versions analogique et ou synonymique.²⁴ Voici quelques références.

2.6.1 "Le temps c'est du sable"

a) Le terme "temps"

On peut se reporter aux descriptions déjà faites quant au mot "temps" (voir 2.4.3.1, p.60-64). On y trouvera les mots: "heure, jour, présent, passé, futur, avenir, midi, soir, nuit". Tous ces mots sont de la série analogique du mot "temps" (Dict. analog.).

²⁴ *Dictionnaire des synonymes et antonymes*, Fides; *Dictionnaire Analogique*, Larousse; *Dictionnaire Robert 1*, Robert.

b) Le terme "sable"

Dans la série analogique du mot "sable" on lit dans *Picture theory* "sables mouvants" et "mer de sable" (p. 86); "grève" (p. 33). En outre, le mot "sable" revient souvent (pp. 34, 37, 93, 194). Signalons aussi que le mot "sable" apparaît sans la série analogique du mot "mer".

2.6.2 "Le fantasme des vagues"

a) Le terme "fantasme"

Le mot "fantasme" est extensionné via les mots: "imagination, imaginer, imaginaire" (pp. 19, 23, 81, 115, 148, 195).

b) Le terme "vagues"

Le mot "vague" est lui-même une extension analogique du mot "eau". Nous avons inscrit une série au début (1., p. 20). On en trouvera des traces un peu partout dans *Picture theory*. Mentionnons les pages (20, 21, 22, 23, 24, 25, 30, 33, 34, 37, 39, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 89, 90, 94, 95, 98, 105, 121, 134, 141, 155, 156, 157, 160, 168, 170, 190, 191). On y trouvera explicitement les mots: "mer, pluie, bruine, brouillard, brume, humidité, neige, glace, sueur, larmes".

2.6.3 "Le sentiment d'être une clepsydre"

a) Le terme "clepsydre"

Il a été expliqué (Intr. p. 10) que le mot "clepsydre" est "diégétisé" via deux phrases dans la même page (p. 30), c'est-à-dire que le terme est réécrit selon les aspects

synonymique et analogique. D'une part l'horloge: "Quartier de l'horloge", et d'autre part l'eau: "la pluie très touristique" (p. 30).

En outre, on sait que le deuxième "niveau sémantique", "voleuse d'eau", est aussi "diégétisé" quand les personnages ont "respiré la mer, littéralement" (p. 79). Ainsi, le terme "clepsydre" est extensionné selon son paradigme sémantique (Robert 1) ou synonymique, en entier.

2.6.4 "Château de sable" (métaphore implicite)

a) Le terme "château"

Un "niveau sémantique" du terme "château" fait état de "maison de plaisance à la campagne". Or, il y a la "maison de la soeur anarchiste", située quelque part, au bord de la mer, dans une île. Plusieurs personnages y sont allés en vacances ou en voyage: "John et Judith Pamela, Florence Dérive, Danièle Judith, Oriana Longavi, Claire Dérive et un "je" (pp. 20, 23, 28, 37, 79, 80, 82).

Si on accepte ce "niveau sémantique" ou synonymique, l'expression explicite "château" (p. 34) serait ainsi réécrite.

b) Le terme "sable"

On peut se reporter aux indices (2.6, p.74), ce sont les mêmes circonstances de réinscription ou d'extension du mot "sable".

2.6.5 *"Les fictions..."*

a) *Le terme "fictions"*

On retrouvera, intégralement, le mot aux pages (28, 34, 88, 195, 207). Ensuite des synonymes (Robert 1, Dict, Syn, et Ant.) "feindre (p. 51), "mensonge" (p. 97), "inventer" (p. 122), "imagination", imaginer, imaginaire" (pp. 23, 81, 115, 122, 148, 170), "histoire" (pp. 31, 97), "poème" (pp. 34, 40), "roman" (p. 20).

b) *Le terme "enfants" (le terme absent)*

Le mot "enfants" est écrit aux pages 28, 34, 37, 87.

2.6.6 *Remarques*

Ainsi, chaque énoncé métaphorique "réduit", s'extensionne à la fois par son "terme intermédiaire" et les termes impliqués dans la "collision sémantique" (comparé / comparant). Non seulement chaque énoncé métaphorique produit-il du texte, mais encore, il se réinvestit sur le plan de sa matérialité. D'une part, nous comprenons la manière dont *Picture theory* s'élabore avec ces types de métaphores stylistiques et d'autre part, nous constatons que le rapport "métaphore / description" permet de dégager des bribes de diégèse.

Par exemple, il est possible de suivre les traces du "je" (le présumé terme absent) de l'énoncé métaphorique: "Le sentiment d'être une clepsydre..." C'est-à-dire de prolonger l'analyse textuelle.

Premièrement: le comparant ("clepsydre") "est amené dans le texte pour souligner un sens qu'il possède afin de définir le comparé"²⁵, "je". À cet effet, deux "termes intermédiaires" (ou "signifiés omis") ont été retenus: "temps" et "pirate". Dans les deux cas, les "termes intermédiaires" s'extensionnent dans le texte via plusieurs de leurs "niveaux sémantiques" respectifs.

Deuxièmement, les "deux niveaux sémantiques" du mot "clepsydre" ("réduit" à un "terme intermédiaire" dans chaque cas) font état de l'eau: "horloge à eau" et "voleuse d'eau". Nous rappelons la série analogique que motive le mot "eau" (1. p. 20; 2.6.2, p.75).

De sorte qu'il est possible d'identifier ce "je" et de le suivre dans *Picture theory*, cela, tout simplement par les extensions des "termes intermédiaires" ("temps et pirate") et les séries analogiques du mot "eau". Ce qui se dessine ici, c'est le rapport "métaphore / description" dont Jean Ricardou parle dans *Problèmes du nouveau roman*:

*En se fondant sur une similitude, par l'effet d'une métaphore structurelle, la description peut à tout moment, sans crier gare, choisir un autre objet. Libérant en ses particularités, des analogies spécifiques, la description trahit le narrateur qui prétendait ne trouver en elle qu'un pur espace sans relations.*²⁶

Bien sûr, dans ce cas-ci, il s'agit d'une métaphore stylistique et non d'une métaphore structurelle. Cependant nous éliminerons ce malaise en parlant de l'ascendance structurelle de la métaphore stylistique dans *Picture theory*.

En conséquence, cette métaphore stylistique "in absentia" à ascendance structurelle (nous le démontrerons plus loin), permet d'activer ce rapport "métaphore /

²⁵ Nous nous inspirons de Jean Ricardou dans *Pour une théorie du nouveau roman*, pp.119-120.

²⁶ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, p. 152.

description", chaque fois qu'on identifiera la présence du "temps" de "pirate" et de "l'eau", sous quelque forme synonymique et/ou analogique que ce soit. Ainsi, nous serions justifiée de reconnaître la présence ou l'intervention de ce "je" dans chaque circonstance.

Par exemple, il sera légitime de signaler la présence ou l'intervention de ce "je" dans: "La sueur par tout le corps." (p. 39), "...j'avais fait sauter les parenthèses "du temps"..." (p. 84), "*Danièle Judith allongeait avec précision sa main vers la bouteille de vin, ses yeux bleus-bleus, d'autant que les larmes ce soir...*" (p. 95). Il n'est pas question de pousser plus loin l'analyse. L'important est de comprendre comment il est possible de dégager des bribes de diégèse.

Mais, la métaphore stylistique n'est pas à bout de ressources dans *Picture theory*. Une autre manifestation de celle-ci permet de constater que "les objets vont pratiquer le troc"²⁷ comme le laisse entendre Henri Suyamy dans *Les Figures de style*. En somme, on constate une métaphorisation où s'esquisse une politique de "libre-échange".

Jusqu'à maintenant, on dit que la métaphore "extrapole", qu'elle est envahissante. Il faut admettre qu'elle fonctionne le plus souvent à sens unique. En effet, dans "cet homme est un lion", si on rencontre des propriétés du lion, venues qualifier l'homme. Par contre, on ne rencontre pas souvent des propriétés de l'homme qualifiant le lion. Nous y reviendrons après l'ascendance "expressive" de la métaphore stylistique, en reprenant la dichotomie "comparé / comparant".

²⁷ Suyamy, H., *Les Figures de style*, Éd. P.U.F., 1981, p. 42, (Coll. Que sais-je).

CHAPITRE III

**Manifestations de *libre échange* métaphorique
et ascendances de la métaphore stylistique**

CHAPITRE III

MANIFESTATIONS DE *LIBRE ÉCHANGE* MÉTAPHORIQUE ET ASCENDANCES DE LA MÉTAPHORE STYLISTIQUE

3. GÉNÉRALITÉS

La définition partielle de la métaphore stylistique, proposée au début de ce travail (1.1, p. 22) fait état d'un "procédé de langage", lequel se remarque en fonction d'une "collision sémantique entre deux termes ou entre un terme et son contexte". Aussi de "rupture dans la logique du langage" ou "d'écart par rapport à la norme du sens courant des mots". Cependant, dans les cas où cette politique de "libre échange" métaphorique se pratique, la "collision sémantique" passe inaperçue.

3.1 Manifestations de "libre-échange"

En effet, cette métaphorisation s'accomplit sans "collision sémantique" (ou "rupture dans la logique du langage") apparente, puisqu'elle ne devient visible que dans les retombées textuelles de cette incidence. Par exemple, lisons un fragment où la "voix" aurait des propriétés accusant "une" rupture dans la "logique du langage" parce qu'on y lit que la "voix" est "mutilée mutilante, étoile filante, qu'elle montre la peau architecturale des têtes... qu'elle est volcanique":

Étoile filante au-dessus des îles de l'aride zone, Joyce ou Dublin, la voix soufflait dans les chevelures, sur les perruques, lissait les poils, sourcils, aisselles et sexes de manière à montrer la peau architecturale des têtes, des visages et des corps. Skyscraper (crêpage): ici la voix portait et entamait l'écho des sirènes. Tant la bouche criait urbaine et volcanique, la voix derrière le verre l'usait (p. 128).

Or, on peut reprendre chaque énoncé de ce fragment et maintenir l'idée qu'il y a "rupture dans la logique du langage", car il n'y a rien de logique. Mais, une phrase où se produit la rencontre des mots "voix" et "verre" aurait provoqué cette métaphorisation:

Derrière le verre luisant de la cité, il y avait les formes perceptibles d'une mentalité propice à la souffrance et à l'écrasement des chairs. La voix traversait le verre¹, mutilée et humaine ayant droit au chapitre dans les rues, les hôtels, les salons et les parlements (p. 128).

De sorte que, la métaphorisation s'est produite lors de la rencontre des mots "voix" et "verre". Or, si en toute logique nous pensons décibels, insonorisation, il n'y a pas de "rupture dans la logique du langage". Oui, il est logique que la "voix traverse le verre". Pourtant, les termes "voix" et "verre" s'étant rencontrés, "l'échange métaphorique" est advenu.

On remarquera l'inutilité d'accomplir ces "réductions" en recourant à un dictionnaire ou autres textes. La solution est dans *Picture theory* qui détermine les propriétés "échangées".

La "voix" a puisé au paradigme sémantique du mot "verre" certaines propriétés: elle est "mutilante et mutilée" (propriété du verre brisé); elle a la brillance du verre: "étoile"; elle a aussi un aspect de la production du verre: "le minéral en fusion": elle est "volcanique".

En échange, le "verre" profite des propriétés de la "voix": par celle-ci, il se déplace via le "déplacement" de la "voix". En outre il en a la "sonorité": "Recours à la fenêtre pour dépister des sonorités" (p. 170); ou encore: "La voix humaine (from my

¹ C'est nous qui soulignons.

window) (De ma fenêtre)" (p. 129). Il semble que si la fenêtre a des sonorités, c'est que la "voix" traversant le "verre" lui a laissé cette propriété.²

Il y a d'autres exemples de ce genre, mentionnons: "La voix rencontre la pierre, y prend relief" et, les mots sont "lapidaires" (p. 130). En échange, la "pierre" parle: "Il y a la pierre parlante" (p. 88).

Sur le plan linguistique, il semble bien que des personnages sont atteints par ce mécanisme "d'échanges". Par exemple, Claire Dérive et "je" vont procéder à une "opération interlinguistique", laquelle consiste, dans ce cas, à "passer d'une langue à une autre". Cette "opération" s'inscrit dans le "vaste domaine du synonymique" comme l'explique Jean Ricardou dans *Nouveaux problèmes du roman*³ et dont nous avons déjà indiqué les mécanismes (Intr. pp. 8,9,10,11)⁴.

En effet, Claire Dérive et "je" par leurs rencontres, disons langagières, passent "d'une langue à une autre". Ces rencontres se produisent de diverses manières. Mentionnons:

- a) La rencontre de leurs voix, par le "répondeur" téléphonique (p. 42);
- b) Le "livre" que les personnages lisent ensemble, qu'elles écrivent aussi (pp. 42-72).
- c) le texte fait encore état qu'elles écrivent et conversent (pp. 82, 84, 86, 123, 133, 134, 140, 160). Conséquences: les personnages changent progressivement de langue.

² Le mot *fenêtre* contient le mot *vitre* dans sa série analogique, lequel mot apparaît dans la série du mot *verre*. (*Dictionnaire analogique*).

³ Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, p. 144.

⁴ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 146.

Ainsi au début, un "je", dit: "...lorsque de la fenêtre, je suis..." (p. 23). Ensuite, un "je" dira: "(from my window)" (p. 129).

Le même phénomène se produit avec Claire Dérive, sauf que la "dérive" est plus visible encore. Prenons ses télégrammes. D'abord en anglais, puis moitié anglais / moitié français, enfin, Claire Dérive écrit en français. De sorte que nous lisons:

(MOTHER SICK - STAYING IN NEW YORK - WILL WRITE - LOVE - CLAIRE) (p. 105).

(MOTHER DIED - STAYING IN NEW YORK- JE T'AIME - CLAIRE) (p. 106). Puis Claire Dérive écrit en français et le texte mentionne:

Écrire, s'appliquer des mots sur les tempes / tu longes le fragment, tu cherches ta spirale mon amour, m'écrivait Claire Dérive de New York, en français dans le texte / allant de soi élaborer (p. 123).

Bien sûr, en toute logique, on pourrait penser que les personnages ont entendu et pratiqué l'autre langue. Mais il semble qu'il s'agit d'une "opération interlinguistique" via le "domaine du synonymique" et les "systèmes d'échanges".

3.2 Remarques

Ces modèles de métaphorisation où s'esquisse une politique de "libre échange" relèvent de la "théorie de l'interaction", laquelle convoque une lecture "translinéaire" (1.3.2, pp. 28,29).

Cependant, nous retenons que ces mécanismes sont amenés par les stratégies de la métaphore stylistique qui, dans *Picture theory*, prend plusieurs formes. Et dans le cas de ce "libre-échange", on pourrait parler de "virus métaphorique" ou "contagion

métaphorique"⁵ par lequel la métaphore stylistique produit du texte. Mais si productive qu'elle soit dans *Picture theory*, elle demeure stylistique et de ce fait, peut être qualifiée d'"expressive".

3.3 Métaphore stylistique: métaphore expressive

Nombreux sont les théoriciens qui, de diverses manières, soulignent l'apport "expressif" de la métaphore (stylistique). Que ce soit au nom de la "logique du langage" ou en répétant que la métaphore "veut dire", "veut présenter", "faire partager un sentiment". Ce sont là autant d'indices affirmant les propriétés "expressives" et même "représentatives" de ce trope.

Rappelons Paul Ricoeur: "La métaphore dit quelque chose de nouveau"⁶. Certains le soulignent fortement, mentionnons Michel Leguerne: "C'est par la métaphore que les mystiques expriment l'inexprimable".⁷ Pierre Fontanier dans *Les Figures du discours*: "Les tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre(...) ils se réduisent pour le genre à un seul, à la métaphore."⁸

⁵ Jean Ricardou signale cette *maladie contagieuse* pour un *axe de la métaphore ordinale: l'ordination configurale* par laquelle *l'écriture syntagmatique* accède à *l'écriture paradigmatique*. (*Nouveaux problèmes du roman*, p. 103). On sait que *Picture theory* exhibe ce rapport d'écriture en *textualisant certains éléments*.

⁶ Ricoeur, P., *Paroles et Symboles* (Cité dans *Procès de la métaphore* de Guy Bouchard, p. 234).

⁷ Leguerne, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, pp. 72, 75, 76.

⁸ Fontanier, P., *Les Figures du discours*, p. 99.

Or, "présenter une idée sous le signe d'une autre idée", n'est-ce pas à la fois "exprimer" et "représenter" cette idée? Aussi Jean Ricardou le proclame-t-il dans *Nouveaux problèmes du roman*:

*Or, notons-le, par suite de la persistante hégémonie de l'idéologie expressive / représentative en matière de littérature, stylistique se trouve encore massivement synonyme d'expressif.*⁹

Ce sont là quelques exemples affirmant les aptitudes expressives de la métaphore stylistique. Et ce que reproche, Jean Ricardou par exemple, c'est d'une part son utilisation en vue d'affirmer des qualités ou bienfaits d'un personnage, ou d'un objet (comparé) et d'autre part, sa non-utilisation du matériel langagier.

3.3.1 Rôles des termes: comparé / comparant

Selon Jean Ricardou, l'objet langagier affecté à "exprimer et représenter" les qualités et bienfaits du "comparé", c'est le "comparant". Ensuite, ce dernier serait laissé pour compte sans qu'on ait exploité sa propre matérialité.

Prenons l'énoncé "c'est un lion". Le "comparant" (lion) doit souligner un sens qu'il suggère afin de définir le "comparé" (absent). Ainsi l'explique Jean Ricardou dans

Pour une théorie du nouveau roman:

*Dans son usage expressif, la métaphore, en s'appuyant sur une analogie des signifiés, fait survenir le comparant à seule fin d'exalter en la continuité maintenue de l'énoncé, le signifié omis. Sitôt l'expression accomplie, le comparant ne se prolonge guère en aval du texte.*¹⁰

⁹ Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, p. 90.

¹⁰ _____, *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 119. On aura noté que le *signifié omis* est le terme intermédiaire, ou point commun.

Bien sûr, l'énoncé: "c'est un lion" n'a pas de continuité. Mais, fait encore remarquer Jean Ricardou: "On devine que l'éventuelle suite n'est nullement soumise à la contrainte d'évoquer crinière ou savane."¹¹ C'est-à-dire que d'une part, ce sont deux "niveaux sémantiques" qu'on pourrait extensionner dans un texte et, d'autre part, deux mots dont il serait possible d'exploiter la matérialité; mentionnons les contraintes anagrammatiques par exemple. Or, Jean Ricardou reconnaît le rôle de "l'apologue qui permet l'hypertrophie du comparant"¹², lequel a pour effet de produire du texte et, il donne l'exemple des "27 derniers vers de *Le Loup et l'Agneau*"¹³. Sauf que là encore, "le comparant a pour mission d'illustrer (rendre illustre) la maxime du comparé."¹⁴ C'est-à-dire "le signifié omis", ce que nous avons appelé "terme intermédiaire".

Maintenant, est-il besoin de revenir sur les énoncés métaphoriques de *Picture theory*? Rappelons tout de même:

- a) L'exploitation de multiples sens du "terme intermédiaire".
- b) Les extensions synonymiques ou analogiques des termes impliqués dans la "collision sémantique" de chaque énoncé métaphorique "réduit" (disons: comparé / comparant).
- c) Les traces "d'échanges de propriétés entre les termes dont la rencontre (sans "collision sémantique") produit des énoncés métaphoriques ("La voix et le verre", "la voix et la pierre"), nous en verrons un autre exemple plus loin.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

En somme, une métaphore stylistique qui, d'une part repousse les frontières du langage et, d'autre part, produit du texte par l'exploitation "débridée" du sens des mots. À ce compte-là, nous ne serions pas sortis du "domaine du signifié" car, fait remarquer Jean Ricardou: "Établir un texte sur l'étagement polysémique d'un mot, c'est en effet, demeurer, malgré tout, dans le domaine des signifiés."¹⁵

Évidemment, plus il y a exploitation de "niveaux sémantiques", de prolongements synonymiques et ou analogiques, plus l'énoncé métaphorique produit du texte. Il semble que cet apport productif donne, à la métaphore stylistique, une ascendance structurelle. Du moins, comme cela se produit dans *Picture theory*.

3.4 Ascendance structurelle de la métaphore stylistique

Il est d'usage qu'une métaphore stylistique, conventionnelle, se consomme sur place. On a compris: dès que le comparant a rempli sa fonction de "souligner l'analogie" pour définir le "comparé", ou encore, a permis de découvrir un "signifié omis" (ou "terme intermédiaire"), c'est terminé, le comparant disparaît. Et, s'il s'attarde comme l'explique Jean Ricardou avec l'exemple des "27 derniers vers de *Le Loup et l'Agneau*", c'est encore pour "affirmer la maxime du comparé". Partant de là, nous risquons une définition de la métaphore stylistique à ascendance structurelle.

3.4.1 Définition

Une métaphore stylistique à ascendance structurelle serait un énoncé qui, tout en demeurant métaphorique, manifesterait des extensions scripturales dans un texte.

¹⁵ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 131.

À ce compte-là nous devons reconnaître que tous les énoncés métaphoriques "réduits", dans *Picture theory*, ont une ascendance structurelle via l'exploitation polysémique du "terme intermédiaire" (et non pas du comparant comme l'explique Jean Ricardou), sans oublier les réinscriptions synonymiques et/ou analogiques des termes impliqués dans la "collision sémantique" et ceux qui se sont rencontrés sans "collision sémantique" apparente.

Nous présentons un autre exemple permettant d'expliquer les mécanismes de l'opération et, aussi, de faire retour sur certains déjà discutés.

3.4.2 Exemple de métaphore stylistique à ascendance structurelle

À la lecture de deux fragments, l'un: "...La musique coulait, longeait le sentier qui menait à la plage où nous étions" (p. 92); l'autre: "Un air de tango ruisselait sur les épaules des joueuses" (p. 149), on remarque des énoncés métaphoriques reconnaissables en fonction de ce que l'on continuera d'appeler: "rupture dans la logique du langage". En effet, la musique ça ne coule pas dans les sentiers et, un air de tango, ça ne ruisselle pas.

Or, les deux énoncés seraient motivés par un troisième, celui-là non métaphorique: "*La voix se mêle au bruit des vagues.*" (p. 39). Cette "voix" serait celle des tangos qu'écoute Florence Dérive:

Un rythme est un rythme. Florence Dérive assise sur l'immense galerie devant la mer écoute les tangos de Carlos Gardel. La voix se mêle au bruit des vagues. La lumière du jour est aveuglante. La sueur par tout le corps. (p. 39).

Essayons d'expliquer de quelle manière on a construit cette ascendance structurelle.

3.4.2.1 Mécanismes

Cette ascendance structurelle s'élabore en "actualisant" un ou plusieurs énoncés. Dans ce cas-ci, on a "diégétisé" l'énoncé: "La voix se mêle au bruit des vagues" et profité de cette "diégétisation" pour mettre en place des fragments où on lit que la musique coule comme de l'eau et qu'un air de tango ruisselle sur des épaules.

Or, le mécanisme d'élaboration utilisé serait basé sur le principe de la "représentation". En effet, à partir de "La voix se mêle au bruit des vagues", on "imagine" et "représente" des circonstances diégétiques (métaphoriques) permettant, en même temps, d'extensionner l'énoncé et de le faire "disparaître" dans ces réinscriptions. Évidemment, cela autorise une élaboration particulière du texte. C'est une sorte de "transposition" d'énoncés en d'autres énoncés.

Cependant, selon Jean Ricardou, le procédé s'inscrirait dans le registre du "sens institué" ainsi qu'il l'explique dans *Pour une théorie du nouveau roman*¹⁶, où, référant au "réel" et à "l'imaginaire", il soutient qu'il n'y a pas de différence entre une "mouette réelle et une mouette imaginaire". Dans les deux cas, pour Jean Ricardou, cela est contraire à "textuel":

*À chaque fois qu'un texte se dissimule ainsi comme texte en se voulant une transparence ouverte sur un sens institué au préalable, nous assistons à une tentative d'illusionnisme. En ses avatars, l'entité antécédente joue tantôt de la naïveté (elle s'assimile au "réel"), tantôt la ruse (elle se dit imaginaire)... À moins d'oublier résolument qu'elle est le produit d'un texte, la mouette décrite, en ses particularités, ne saurait mieux se confondre avec une image mentale qu'avec l'animal même. En un sens, textuel et imaginaire sont deux grandeurs contradictoires. À niveau d'écriture, le texte ne se fait qu'en refusant d'exprimer un imaginaire.*¹⁷

¹⁶ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, pp. 24-25.

¹⁷ *Ibid.*

Bien sûr, dans le cas présent, il ne s'agit pas de "mouettes", mais d'un énoncé à partir duquel on a "imaginé" et "représenté" d'autres énoncés. Or, ceux-ci sont métaphoriques, c'est-à-dire des métaphores stylistiques. Nous avons dit (3.4.1, pp.88, 89) qu'une métaphore stylistique à ascendance structurelle, serait un énoncé qui, tout en étant métaphorique, manifesterait des extensions scripturales dans un texte. Nous comprenons que les énoncés: "...La musique coulait, longeait le sentier..." et "Un air de tango ruisselait sur les épaules des joueuses" sont des extensions scripturales d'un autre énoncé: "La voix se mêle au bruit des vagues". Aussi, nous croyons être en mesure de constater l'ascendance structurelle des deux énoncés métaphoriques (ou métaphores stylistiques). En outre, si par ce procédé, le texte se développe en se "représentant", "se lisant, il se récrit". Le texte nous obligera à lui reconnaître une ascendance métatextuelle.

Encore une fois, on aura remarqué les indices "d'échanges" de propriétés entre les termes qui se sont rencontrés: "voix" et "vagues". Il semble que le mot "musique" a pris une propriété du mot "vague" (par extension analogique: eau), car elle "coule et ruisselle". En revanche, l'eau a aussi capté une propriété de la musique. À cet effet, un indice laisse supposer que l'eau a du "rythme".

Florence Dérive écoutait les tangos; la musique coulait longeait le sentier qui menait à la plage où nous étions, dans l'eau jusqu'au cou, des corps flottants abîmant leur regard dans l'éclatante blancheur de la lumière d'été. Le corps de Claire Dérive m'était proche et doux, jambes en alerte car rire en ces moments-là peut faire sombrer les bouches, les couples enlacées concernées par le rythme (p. 92).

Nous retenons, entre autres choses, que les personnages ont les "jambes en alerte" parce que l'eau a pris une propriété de la musique de tango: "le rythme". En conséquence, les personnages sont soumis à ce rythme.

Mais ce mécanisme "d'échanges" basé sur le principe de la "représentation" (3.4.2.1, pp.90,91) révèle en même temps une spécificité de la métaphore structurelle produite par "littéralité de l'expression" (2.4.4, pp. 68,69,70), où un mot (une expression) est "pris au pied de la lettre". De sorte que, dans l'énoncé "La voix se mêle au bruit des vagues" (p.39), l'expression "se mêle" a été appliquée "à la lettre". Les conséquences se manifestent dans les extensions de cet énoncé, non métaphorique, en deux énoncés, métaphoriques, dans lesquels on relève des traces "d'échanges" de propriétés entre les termes "voix" et "vagues". Évidemment, on ne sait plus qui ou quoi est comparé / comparant. Les termes sont là, mais indécidables, voire: anonymes quant à cette dichotomie.

En outre, on peut aussi parler de la "métaphore-interactionnelle" et ses opérations "translinéaires", d'énoncé en énoncé. De sorte qu'en suivant ce parcours, on a "rétabli la logique" des énoncés métaphoriques, sans recourir au dictionnaire ou à d'autres textes. Ainsi, la "métaphore-interactionnelle" comprendrait à la fois "l'énigme métaphorique" et la solution de celle-ci, dans le texte même où elle s'élabore.

Or, dans le cas de ce "triptyque" d'énoncés (ou opérations "translinéaires"), on pourrait aller jusqu'à parler de "métaphores structurelles virtuelles". C'est-à-dire, des métaphores structurelles dont les fragments sont, plus ou moins, dispersés dans un texte.

Elles sont le produit d'une "écriture paradigmatique"¹⁸ (ou "translinéaire") et, "actualisée" par la lecture. Nous signalons que ces particularités sont applicables aux groupes d'énoncés utilisés pour expliquer le "libre-échange" métaphorique (3.1, pp.81,82,83). En conséquence, on peut aller jusqu'à les qualifier de "métaphores structurelles virtuelles", autant que le "triptyque" d'énoncés dont nous venons d'expliquer quelques opérations.

¹⁸ Les mécanismes de ce que nous nommons *métaphore structurelle virtuelle*, sont décrits dans les *courts-circuits du texte*, et les axes de la *métaphore ordinale* de Jean Ricardou. Or, l'aspect formel de base de la *métaphore ordinale* est celui d'une métaphore structurelle (4.1, pp.95,96) dont les fragments sont regroupés par le texte et forment un ensemble. Cependant, la *métaphore ordinale* s'élabore selon quatre axes dont chacun décrit des mécanismes et des contraintes spécifiques régissant les ordres diégétique et narratif d'un texte, dont la *métaphore ordinale virtuelle*, que nous avons nommée ici *métaphore structurelle virtuelle*. Jean Ricardou expose les mécanismes opérationnels et analytiques de la *métaphore ordinale* dans *Nouveaux problèmes du roman*, (pp. 89-139). En outre, il résume les mécanismes opérationnels de celle-ci dans un article: *Pour une lecture rétrospective*, *Revue des sciences humaines*, no 177, 1980, pp. 58-66.

CHAPITRE IV

La métaphore structurelle

CHAPITRE IV

LA MÉTAPHORE STRUCTURELLE

4. GÉNÉRALITÉS

Au départ, la métaphore stylistique correspond à tout énoncé métaphorique occasionné par une "collision sémantique entre deux termes, ou entre un terme et son contexte". Mais nous avons aussi rencontré des énoncés métaphoriques où il n'y a pas de "collision sémantique" apparente. La métaphorisation semble alors se propager comme une sorte de "contagion". Cependant, deux termes se sont rencontrés, ont échangé des propriétés et ces "échanges" ont motivé des énoncés métaphoriques.

Ensuite, nous avons nommé métaphore stylistique à ascendance structurelle, tout énoncé métaphorique dont on retrouve des extensions scripturales dans le texte. Nous avons même reconnu des "métaphores structurelles virtuelles" dans certains types de ces extensions (3.4.2.1, pp. 92,93).

Avec la métaphore structurelle, il ne s'agit plus, en principe, d'énoncé métaphorique, mais de fragments de texte¹, plus ou moins longs, entre lesquels se dégage une analogie quelconque (ou point commun).

4.1 Définition

La "métaphore structurelle" serait un ensemble d'éléments scripturaux formant un tout, en raison d'une analogie (ou plusieurs). En somme, la "métaphore structurelle" c'est une "structure de texte" qui peut être disposée de diverses manières. Du moins,

¹ Jean Ricardou parle de *séquences fictionnelles* ou de *cellules fictionnelles*. Mais, considérant le roman sur lequel nous travaillons, nous préférons le terme *fragment*. (cf. *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 120; *Nouveaux problèmes du roman*, p. 93).

comme cela se produit dans *Picture theory*. À ce propos, les théoriciens D. Delas et J. Filliolet dans *Linguistique et poétique*² proposent cette définition d'une "structure":

*La structure est à la fois un ensemble, les parties de cet ensemble et les rapports qui unissent les parties. La structure est donc l'objet structuré et l'ensemble des relations qui structurent l'objet.*³

On aura compris que:

- a) "l'objet structuré" (ou "l'ensemble") c'est ici la "métaphore structurelle";
- b) "les parties de cet ensemble", ce sont les fragments de texte (deux ou plusieurs) qui composent cet "ensemble" (ou "métaphore structurelle");
- c) "les rapports qui unissent les parties (ou fragments de texte) sont d'ordre analogique (dans le cas de la "métaphore structurelle").

4.2 Mécanismes et exemples de base

Si la "métaphore stylistique", se construit en "opposant deux termes, ou un terme et son contexte" (ou par la rencontre de deux termes), la "métaphore structurelle", quant à elle, s'édifie, soit en opposant, soit en superposant deux ou plusieurs fragments de texte (des bouts d'histoires, de récits différents, voire même: des citations).

Dans une optique opérationnelle, il semble que plus l'opposition est grande entre les fragments, plus la "métaphore structurelle" est "radicale" et efficace. Parce qu'en principe, la "métaphore structurelle" doit "pulvériser" la diégèse. Un moyen de le faire est d'"empêcher l'histoire de se constituer"⁴. Par exemple en brisant la chronologie de l'histoire en cours. Cela, en faisant intervenir un petit bout de n'importe quelle autre histoire (ou récit).

² Delas, D., Filliolet, J., *Linguistique et poétique*, Éd. Larousse Université, 1973, p. 186

³ *Ibid.*

⁴ Ricardou, Jean, *Pour une lecture rétrospective*, *Revue des sciences humaines*, no 177, 1980, pp. 57-66 (cf. pp.60-61).

Pour mieux expliquer, retenons un commentaire et un exemple dont se sert Jean Ricardou dans *Nouveaux problèmes du roman*:

Ainsi dans Triptyque, à partir de la commune idée de jambe, la fiction bondit abruptement, nous le marquons avec une barre, d'une séquence campagnarde à une station balnéaire:

La moitié du corps du lapin est maintenu à nu. Les muscles roses des cuisses, / des fesses et du ventre apparaissent comme sur une planche d'anatomie. Détendant brusquement la jambe dont le pied reposait à plat sur le lit, la femme fait pivoter la porte de l'armoire⁵.

Ce serait un exemple de "métaphore structurelle" "radicale". Or, l'analogie qui unit les deux fragments, c'est la "commune idée de jambe". C'est-à-dire, deux fragments de texte ont comme analogie, "l'idée de jambe", laquelle prend un sens différent soit qu'il s'agisse du "lapin" ou de la "femme".

Précisons que *Triptyque* de Claude Simon se développe à partir de récits distincts qui s'interrompent à tour de rôle. C'est un peu aussi le cas de *Picture theory*, où de nombreux récits, garnis de citations, intégrales et approximatives, s'interrompent à tour de rôle.

Toutefois, on rencontrera aussi, des "métaphores structurelles" dont l'effet est moins, ou pas déroutant. En conséquence, on dira de celles-ci qu'elles sont moins "radicales". Cependant, il n'y a pas que "l'opposition contrastante" de fragments épars qui peut "radicaliser" la "métaphore structurelle". En effet, *Picture theory* dispose d'au moins un autre mécanisme, qui détient cette propriété, sans que pour autant la "métaphore structurelle" ait cet effet de déroute, en principe souhaité.

Nous proposons trois exemples de "métaphores structurelles", en raison des particularités de chacune d'elles. Viendront aussi s'ajouter quelques notes de caractère théorique, au fur et à mesure que cela sera jugé nécessaire.

⁵ Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, p. 94.

4.2.1 Exemple 1

Retenons, en premier lieu, un "ensemble" (ou "métaphore structurelle") mettant en scène l'opposition de deux fragments que nous séparons par une double barre (/):⁶

Rue Saint-Denis. Feu rouge. Danièle Judith et Claire Dérive se parlent de profil dans leur manteau de neige. Une fille sort du Sex-tup. Un homme aussi qui lui met une main au collet. Elle parle fort. Plus fort. Il lui prend les mains d'une main et il parle dans le bruit de la circulation. // Le jeune homme se redresse et se retourne vers John. Les deux hommes se regardent pleurer, fixement. Oriana s'avance dans la chambre. Sa poitrine touche le dos de Florence, son bras droit entoure les épaules de Claire. Judith Pamela relit en pensée une lettre de Sarah Dérive Stein. C'est la suspension complète de la circulation (p. 156).

On constatera plus d'une analogie entre ces deux fragments. Toutefois, pour la démonstration, nous en retiendrons une seule, soit le motif de la circulation.

Dans le premier fragment, il s'agira de circulation urbaine; alors que le deuxième concerne la circulation biologique. En outre, l'idée de circulation s'applique à des personnages: certains circulent, d'autres pas.

a) Circulation urbaine

Le premier fragment n'a pas besoin de nombreuses explications. L'action se passe dans la "Rue Saint-Denis" et "le bruit de la circulation". En conséquence nous disons: circulation urbaine.

b) Circulation biologique

Le deuxième fragment et l'idée de circulation biologique nécessitent quelques explications. Cela concerne la mort de Sarah Dérive Stein (la mère). On se rappelle les télégrammes de Claire où elle dit explicitement que la mère est malade, et ensuite elle en annonce la mort: "(MOTHER-SICK-STAYING IN NEW YORK-WILL WRITE-LOVE-CLAIRE)" (p. 105). "(MOTHER DIED-STAYING IN NEW YORK-JE T'AIME -

⁶ Afin d'éviter des malentendus, nous utilisons la double barre (/) pour séparer les fragments, compte tenu du fait que *Picture theory* dispose la simple barre en plusieurs endroits.

CLAIRE)". (p.106). L'événement diégétique (de la page 156) trouve d'autres correspondances. Mentionnons:

La famille au complet s'était réunie. Encerclait le lit de la mère. Un jeune homme lisait à haute voix un poème. Skip-distance. It is obvious that she is a woman, isn't it Michèle (C'est évident qu'elle était une femme, n'est-ce pas, Michèle)? (p. 136).

De plus, le texte mentionne quelques activités de Claire, après la mort de sa mère:

Depuis la mort de sa mère, Claire Dérive Stein s'est métamorphosée en femme studieuse; elle passe tous ses après-midi à la Bibliothèque nationale... (p. 139).

Or, ces correspondances textuelles légitiment, en quelque sorte, l'idée de la mort de Sarah Dérive Stein (la mère). Aussi, lorsque dans le deuxième fragment nous lisons: "Suspension complète de la circulation", nous associons l'idée de circulation à la mort de Sarah Dérive Stein et nous disons: circulation biologique. Mais dans ce cas-ci, c'est un arrêt de circulation; alors que dans l'autre cas (premier fragment) la circulation est active ("le bruit de la circulation"), soit d'une part un rapport analogique (ou point commun), la circulation et d'autre part un rapport antithétique: circulation et non-circulation, lequel rapport concerne des personnages.

c) Circulation et non-circulation des personnages

Dans chaque fragment de cette métaphore structurelle, on remarque que certains personnages bougent, d'autres pas. Par exemple dans le premier fragment, "l'homme" qui "met une main au collet" et ensuite "lui prend les mains d'une main", on peut dire qu'il circule puisqu'il fait des mouvements. Par contre, "la fille" ne circule plus, car on lui "a mis la main au collet". C'est-à-dire qu'elle est arrêtée (Robert 1, au mot "collet").

Dans le deuxième fragment "le jeune homme" circule, c'est lui "qui se redresse" et se "retourne vers John". De même "Oriana s'avance dans la chambre", de sorte qu'elle circule. Cependant que John et Judith Pamela ne bougent pas. En effet, la description de la page précédente (p. 155) nous montrait Judith Pamela "immobile": "Oriana Longavi et Judith Pamela se tiennent immobiles". Si les choses sont changées pour Oriana, en revanche la description n'indique aucun changement pour Judith Pamela, quant au

mouvement. Quant à John, il est "debout" (depuis la page précédente, 155) mais ne bouge pas, nous disons qu'il ne circule pas.

4.2.1.1 Remarques

Au départ, on remarque une métaphore structurelle où deux fragments de texte n'ont pas de rapport diégétique entre eux. En effet, on est dans une rue en pleine circulation et "abruptement" on est transporté dans une chambre où une autre sorte de circulation s'arrête. Or les mécanismes qu'on peut relever en sont au moins "d'organisation" (ou "distribution") et de "transit par métaphore" (2.4.4, pp. 68,69,70). Jean Ricardou explique dans *Pour une théorie du nouveau roman*:

En cet aiguillage, la métaphore est aussi bien structurelle (elle ordonne les cellules du texte) que transitaire (comme un sas, elle autorise le passage de l'une à l'autre).⁷

C'est-à-dire que deux fragments s'opposent ou s'interrompent, via un "transit par métaphore" par lequel, en jouant sur un deuxième sens, on passe d'une sorte de circulation à une autre. C'est-à-dire que le même motif (ou la même "idée") "circulation", prend un sens différent dans chaque fragment. En outre, le texte montre des personnages, soit en circulation, soit immobiles.

4.2.2 Exemple 2

On rencontre aussi des métaphores structurelles, moins "radicales". Dans ces cas, il serait peut-être plus approprié de dire que les fragments se "superposent" (ou même "s'extensionnent") plutôt que d'y voir une "opposition".

Nous avançons vers l'île lorsqu'un éclair traversa le pont. Toutes nous nous détournons instinctivement vers la Polaroid qu'un homme tient dans ses mains. // Puis un éclair traversait le ciel et la pluie nous surprenait comme une substance familière (p. 80).

Encore une fois, on relèvera plusieurs analogies. Mentionnons seulement "l'éclair" qui prend un sens différent dans l'un et l'autre fragment. Dans le premier, on

⁷ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 120

associe "l'éclair" à la "Polaroid", alors que dans le deuxième, avec la "pluie" qui arrive, il semble bien qu'il s'agit d'un "éclair" associé à la foudre.

Cependant, il n'y a pas lieu de penser que les fragments appartiennent à des histoires différentes. En effet, c'est la même qui continue, en opérant un "transit par métaphore" (2.4.4, pp. 68,69,70). Ici, le procédé d'écriture consiste, non pas à "opposer" deux fragments d'histoires différentes, mais à exploiter un autre "niveau sémantique" du mot "éclair" du premier fragment, soit un deuxième sens, lequel va motiver l'inscription du deuxième fragment.

Bien sûr, si on revient au principe de base de la métaphore structurelle (4.1, 4.2, pp.95,96,97), qui se construit en "opposant" des fragments disparates. On peut toujours se demander quel peut être son intérêt dans un roman, elle qui ne raconte rien, par rapport à la métaphore stylistique "expressive" dont la "réduction métaphorique" apporte de si nombreuses informations? Cela vaut bien quelques précisions.

4.2.3 Intérêt de la métaphore structurelle par rapport à la métaphore stylistique

Nous l'avons constaté au premier chapitre, la métaphore stylistique "exprime différemment" et dévoile des renseignements. Alors qu'en principe, la métaphore structurelle refuse d'exprimer "ces choses". Au contraire, elle est une "machine à pulvériser la fiction"⁸ (diégèse).

En effet, la métaphore structurelle brise l'histoire qui se déroule en faisant intervenir un fragment de texte: soit en "intra-textualité" soit en "extra-textualité". Or, ce fragment peut venir même d'un dictionnaire. Ainsi pour exemple, "...La fameuse synthèse de l'eau et du feu qui brûle la langue." De même: "Cette synthèse de la double origine..." que nous lisons en page 95 de *Picture Theory*, sans guillemet ni autre indice citationnel. On le remarquera ces deux fragments sont inscrits, intégralement, au mot "alcool" dans le *Dictionnaire des symboles*.

⁸ Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, pp. 92, 93. Jean Ricardou emploie le mot *fiction*. Nous disons *fiction* pour le roman, et *diégèse* pour l'histoire ou les fragments d'histoires.

Comprenons que dans de tels cas, il ne s'agit pas de "récit dans le récit", mais de "récit contre le récit", lesquels, autant que possible n'ont pas d'autre rapport que la petite "intersection analogique" où ils peuvent se rejoindre. Et, ainsi qu'il en est pour la métaphore stylistique, il est toujours possible d'en trouver une. Cependant, l'analogie n'est pas "soudée" dans une affirmation telle: "cet homme est un lion" ou "...le temps c'est du sable", comme le fait la métaphore stylistique.

En effet, nous savons que cette dernière a toujours quelque chose à "exprimer" ou à "représenter". Soit une "stratégie de la communication" qui consiste à dire indirectement ce qu'elle dit.

Par contre, la métaphore structurelle a toujours quelque référent diégétique à démolir. Elle n'a rien à affirmer, elle "distribue", "organise" en opposant des fragments disparates. En conséquence, si les mécanismes de celle-ci agressent constamment l'histoire qui se déroule, il est assez évident qu'on ne peut plus se rattacher au fil de l'histoire, ce référent rassurant et commode. Puisque désormais il se trouve "pulvérisé". De sorte qu'on n'aura pas d'histoire toute faite. En outre, tout est mélangé. Jean Ricardou dira: "Le temps et l'espace sont dissouts".⁹ Ainsi, **la métaphore structurelle est "anti-expressive" et "anti-représentative"**.¹⁰

Malgré cela, ses dispositions formelles racontent ce que d'autres à part elle refusent "d'exprimer".

4.2.3.1 Informations d'une métaphore structurelle

Pour expliquer ce que nous venons d'avancer quant aux informations de la métaphore structurelle, et en même temps afin d'en vérifier la pertinence, reprenons le premier exemple dont l'analogie, entre les fragments, joue sur le motif de la circulation. Cela permettra de mettre à jour quelques informations "virtuelles".

Par exemple, nous avons parlé d'analogies qui relient les fragments de texte qui s'opposent (ou se superposent); les réseaux d'affinité ou d'opposition qui se développent

⁹ Jean Ricardou en parle dans: *Problèmes du nouveau roman*, p. 134; *Nouveaux problèmes du roman*, p. 93; *Pour une Lecture Rétrospective*, dans *Revue des sciences humaines*, pp. 57-66 (cf. pp. 60-61).

¹⁰ *Ibid.*

entre les objets scripturaux. Lesquels, dans cet exemple, soulignent les rapports d'affinité entre les personnages qui circulent; affinité encore entre les personnages qui ne circulent pas; puis rapports antithétiques (ou d'opposition) entre ceux qui circulent et les autres qui sont immobiles.

En outre, *Picture theory* étale les renseignements de la métaphore stylistique. Or, par ceux-ci, nous savons qu'une "structure de texte" s'installe entre plusieurs énoncés métaphoriques (2.4.3, p.60).

À cela s'ajoute le rapport "métaphore / description" lequel donne accès à des éléments synonymiques, analogiques et antithétiques. Tous ces objets propagent des informations, voire même dévoilent des bribes de diégèse: pièce par pièce.

Nous avons parlé de "la mort de Sarah Dérive Stein" (la mère), en situant l'événement à la page 156. Or, rien en ce sens n'est tout à fait révélé. À l'exception qu'on aura des indices entourant l'événement. Mentionnons un télégramme de Claire annonçant que sa mère est malade (p. 105). Puis un autre, disant cette fois que sa mère est morte (p. 106). Sans négliger les autres indices déjà mentionnés (4.2.1, pp.98,99). De même des incidences de la page 155:

La chambre est grande. Une commode brune et abstraite quand on pénètre dans la chambre. Des photos, nombreuses et anciennes. Sur la table de chevet, une carafe d'eau, un mouchoir. Au pied du lit, des pantoufles roses et usées. Un jeune homme est assis sur le bord du lit, le buste tendu, comme suspendu au-dessus de Sarah Dérive Stein. Debout, John se tient à ses côtés. Leurs talons rapprochés dans la pénombre. Florence et Claire, au pied du lit, regardent leur mère. Dans l'encadrure de la porte, Oriana Longavi et Judith Pamela se tiennent immobiles (p. 155).

On serait tenté d'accorder à ces correspondances, assez de crédibilité pour présumer de la mort de Sarah Dérive Stein, en page 156. Mais un autre rapport analogique vient s'ajouter pour appuyer cette idée. Dans le premier fragment, nous avons signalé que la fille ne "circule" pas (4.2.1, p.,99); en outre on lit "Feu rouge." Il s'agit, dans ce fragment, de "circulation" urbaine. Dans le deuxième fragment, Sarah Dérive Stein (la mère) ne bouge pas, et puis, un élément à contenu métatextuel s'ajoute: "C'est la suspension complète de la circulation". À cette "suspension complète de la circulation" nous associons, entre autres, l'idée de la "circulation" biologique (ou la mort de Sarah Dérive Stein).

Les réseaux d'affinité qui se développent dans le texte, ce sont des "courts-circuits du texte". Ainsi, "le jeune homme... comme suspendu au-dessus de Sarah Dérive Stein" (p. 155), a beaucoup d'affinité avec: "...le bateau (...) qui flottait, comme un éclairage suspendu..." (p. 79). À ce propos justement, on se souvient que nos "pirates" avaient "respiré la mer, littéralement " (p. 79) et, ce faisant l'avaient fait disparaître... Or, parce que le "jeune homme est comme suspendu au-dessus de Sarah...", il semble permis de présumer, d'une part que la mère s'est retirée: la mort de "Sarah Dérive Stein"; d'autre part, de se demander si on ne l'aurait pas "littéralement respirée" elle aussi?

Voilà ce que nous entendons par réseaux d'affinités où il y a mise en rapport d'éléments scripturaux, actualisés par la lecture. Maintenant, avec les mêmes genres d'indices, examinons comment Judith Pamela ne circule pas. Non seulement parce qu'il y a le mot "immobiles" (p. 155) mais en vertu d'indices et d'effets encore plus près des théories de l'analyse textuelle.

En effet, rappelons que: "Oriana Longavi et Judith Pamela" sont "immobiles dans l'encadrure de la porte" (p. 155). Ensuite, Oriana "s'avance dans la chambre" (p. 156). Mais Judith Pamela demeure dans "l'encadrure de la porte" (pp. 155-156).

Il s'agirait d'une "capture" au sens ricardolien du procédé. Signalons que le mot "encadrure" n'apparaît pas dans tous les dictionnaires et qu'il a un seul sens: "Encadrement (d'une porte, d'une fenêtre)"¹¹.

Cette "capture" pourrait s'inscrire dans le processus des "Mutations" dont traite Jean Ricardou dans *Le Nouveau roman*.¹² Lequel processus comporte deux catégories: la "capture" et la "libération". Voici, brièvement, le fonctionnement de base des mécanismes de "capture" et de "libération", via le processus de la "mutation":

*Si comme nous venons de le supposer, elle [la "mutation"] fait partie d'événements supposés réels vers une représentation, il s'agit d'une capture. Inversement, si la mutation se fait d'une représentation vers les événements réels, il s'agit d'une libération.*¹³

¹¹ Bergeron, L., *Dictionnaire de langue québécoise*, Éd. V.L.B., 1980.

¹² Ricardou, J., *Le Nouveau roman*, Éd. Seuil, 1973, (Coll. Écrivains de toujours) pp. 109-123.

¹³ *Ibid.*, p. 112.

On aura compris que dans une fiction, les "événements réels", ce sont les intrigues, les événements diégétiques. La "représentation", toujours selon J. Ricardou, peut se manifester de plusieurs manières. Mentionnons: la "couverture illustrée d'un roman", une "affiche", une "carte postale"¹⁴. Il y a des équivalences: une photo, un tableau, un cadre quelconque (un cadre de porte par exemple). Ainsi, la "représentation" peut consister à prendre un personnage de la fiction et à le placer en photo. *Picture theory* le fait. Mentionnons que les personnages de Florence et de John font partie des événements aux pages 19, 20. Ensuite ils sont en photo: "J'ai vu la photo de Florence et John..."; "Florence et John, en photo, dans une manifestation" (p. 23). On pourrait dans ce cas, parler de "capture". Pour qu'ils soient "libérés" il suffit qu'ils retournent aux événements de la fiction, comme d'ailleurs cela se produit, dès la même page pour Florence et à la page 25 pour John. Or, la citation est aussi une "représentation" d'un texte dans un autre. Soit un "récit capté par un autre récit"¹⁵ comme le dit Jean Ricardou dans *Le Nouveau roman*¹⁶. Ce sont là quelques possibilités de "capture" et un exemple de "libération".

On se souviendra que Judith Pamela a fait partie des "événements réels" de cette fiction. Notamment aux pages 28, 34, 37, 155, 156. Cependant, lorsqu'on la montre aux pages 155, 156, Judith Pamela est mise en cadre "dans l'encadrure de la porte" (p. 155). C'est là un effet de "représentation" qui n'est pas sans analogie avec une photo, ou un encadrement quelconque. En outre, Judith Pamela n'est qu'une mémoire: elle se souvient de "John", des "vacances" passées avec lui, "dans la maison de la soeur anarchiste" (p. 37), elle se souvient d'une activité (p. 37); "une mémoire travaille" (p. 34). Enfin, elle a la mémoire d'une lettre: "Judith Pamela relit en pensée une lettre patiente de Sarah Dérive Stein" (p. 156). Elle est, ou elle a, une mémoire, un peu comme le serait une photo. En outre, Judith Pamela "fige" à la page 156. De sorte qu'elle ne reviendra plus et qu'il n'en sera plus question de toute la suite du roman.

Ainsi, Judith Pamela qui faisait "partie des événements réels", est l'objet d'une "capture" via une "représentation": "l'encadrure de la porte".

Pour une autre "libération" de cette technique de "mutation", revenons à Oriana Longavi laquelle subit aussi une "capture" quand elle est avec Judith Pamela dans

¹⁴ *Ibid.*, pp. 112-121.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 117. Quant à sa *libération*, elle ne s'inscrit pas dans le cadre de ce travail.

¹⁶ *Ibid.*

"l'encadrure de la porte" et que toutes deux sont "immobiles" (p. 155). Cependant, Oriana est "retournée vers les événements réels" quand elle avance dans la chambre: "Oriana avance dans la chambre" (p. 156). C'est-à-dire, qu'elle est "libérée".

C'était là quelques remarques, indiquant des moyens dont dispose la métaphore structurelle, en ce qui a trait aux informations qu'elle peut fournir. L'exemple suivant permettra d'en souligner, au moins, un autre.

4.2.4 Exemple 3

La métaphore structurelle suivante est choisie pour l'originalité du positionnement théorique qu'elle propose. À première vue, son degré de "radicalité" semblerait plutôt faible. Disons qu'il est subtil.¹⁷ Nous avons signalé qu'il n'y a pas que "l'opposition" de fragments textuels disparates qui est susceptible de produire des effets "radicaux" de déroute. En effet, "l'insertion" ou "l'imbrication d'une métaphore stylistique dans une métaphore structurelle" s'avère un substitut efficace. Nous séparons les fragments d'une double barre (/) et reviendrons sur les "point d'appui":

J'entre au Musée. // Le sentiment d'être une clepsydre dans le noir de la salle. // Feuillet: "EN HOLOGRAPHIE, l'élément principal est le mode d'éclairage..." // Un homme boit du cognac entouré d'une vitre. Il sourit presque ou naturellement, futur et public, dont on disposera stratégiquement dans les villes. Le moment venu (p. 30).

Ici, on parlera de "superposition" de quelques fragments. Lesquels semblent partager, au moins, une analogie. Signalons en outre que, jusqu'ici, la séparation entre les fragments était plus facile. Il convient d'ajouter une note sur les "points d'appui" lesquels ne sont pas toujours placés aux mêmes endroits des fragments de la métaphore structurelle. À ce sujet, Jean Ricardou explique dans *Pour une théorie du nouveau roman*¹⁸

(...) Chaque point d'appui n'occupe pas nécessairement la fin du segment qu'il interrompt (...) Ni le début de celui qu'il inaugure (...) On peut le découvrir au milieu (...)

¹⁷ Jean Ricardou utilise un exemple pour démontrer à Alain Robbe-Grillet que lui aussi, commet des métaphores. Cet exemple est assez subtil et démontre qu'une énumération ou description (d'objets ou d'événements) peut tourner à la *métaphore structurelle*. (cf. *Problèmes du nouveau roman*, pp. 141, 142).

¹⁸ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 138.

Il ajoute "qu'il peut même y avoir des appuis multiples". Aussi, nous ne tenons pas absolument à ce que les fragments ("segments") soient découpés au couteau. L'important c'est que chaque "partie de la structure" ait une "analogie" avec les autres, ou inversement. À cet effet, le motif de la captivité semble pertinent pour relier quelques fragments de cette métaphore structurelle.

Par exemple, le Musée est un endroit où on garde captifs des objets, des collections. Signalons "l'HOLOGRAPHIE", et même, ici, le "je". Témoin encore, la métaphore stylistique, à la fois "captive" et "captivante": "Le sentiment d'être une clepsydre dans le noir de la salle." Disons d'abord qu'elle est "captive" de l'organisation de la métaphore structurelle dans laquelle elle est insérée. Puis ensuite qu'elle est "captivante", parce qu'à son tour, elle "capture" le "je" dans son système. Rappelons qu'il s'agit d'une métaphore stylistique "in absentia" dont le "je" est le terme absent et présent "in absentia" (2.4.1, pp. 58,59,60).

Puis, le texte montre un fragment, sous forme de citation: "EN HOLOGRAPHIE, l'élément principal est le mode d'éclairage..." C'est-à-dire, un "texte capté par un autre texte", ou encore un fragment de texte "captif". On peut dire citation approximative (quantité) en raison des "... " indiquant que la citation n'est pas complète. Du moins, nous n'avons pas de raison de mettre en doute les indications fournies par le texte. Et, encore sur le plan quantitatif, cela se répète "intra-textuellement" puisque le motif de "l'holographie" revient de façon plus abrégée (pp. 94, 143, 168), voire de façon lexicale. Sur le plan sémantique, ce fragment citationnel peut s'interpréter comme une "transposition" d'un autre fragment "extra-textuel" où il est question de "l'holographie et de sa découverte".¹⁹

Enfin, "l'homme" semble captif. Pour en appuyer la pertinence, il y a les mots: "entouré d'une vitre", lesquels peuvent s'appliquer autant à "l'homme" qu'au "cognac"; puis, il y a l'expression: "dont on disposera stratégiquement... le moment venu."

De sorte que l'analogie qui relie ces fragments serait "l'idée" de la "captivité". Nous ne revenons pas sur les explications à propos des possibles informations qui peuvent apporter cette métaphore structurelle, car les mêmes principes s'appliquent encore: analogies

¹⁹ Villemaire, Y., *Extraits du livre de l'expédition Dalst / Swanson sur Polaris, La Nouvelle barre du jour*, no 90.1, 1980, p. 181.

entre les fragments, les "courts-circuits du texte", les informations de la métaphore stylistique, le rapport "métaphore / description", enfin des données théoriques quant à l'analyse textuelle.

Notre intérêt se tourne vers le conflit théorique provoqué d'une part par la venue d'une métaphore stylistique "insérée" dans la métaphore structurelle; et d'autre part par les conséquences et les informations activées par ce mécanisme.

4.3 Insertion d'une métaphore stylistique dans une métaphore structurelle

"Insérer" ou "imbriquer" une métaphore stylistique dans une métaphore structurelle, c'est une pratique sévèrement critiquée par Jean Ricardou. Il semble que cette critique soit en fonction du rapport "métaphore / description", c'est-à-dire, là où ces deux composants se trouvent "associées de façon complémentaire". Aussi, explique-t-il dans *Problèmes du nouveau roman*:

(...) L'on perçoit la conséquence de ce fonctionnement limite: que toute métaphore, dans un livre, soit nécessairement lue en sa littéralité, qu'elle provoque donc, en chaque cas le passage d'un ici à un autre, et l'insertion, par inadvertance, d'une métaphore expressive (par laquelle un quelconque comparant viendrait voltiger autour d'un comparé), relève du contresens absolu. Le texte se trouverait alors projeté en cet ailleurs irresponsablement évoqué et la prose sitôt désintégrée par une anarchie cosmique.²⁰

Pour Jean Ricardou la "métaphore expressive" est étroitement associée à la métaphore stylistique. Aussi, on comprend en quoi consiste l'aspect conflictuel du procédé: on ne place pas de métaphore stylistique (ou "métaphore expressive") dans une métaphore structurelle. Pourtant, *Picture theory* le fait. Il utilise ce "procédé limite" qualifié de "contresens absolu" et "d'irresponsabilité", comme mécanisme opérationnel.

En effet, c'est un parfait appareil à "désintégrer la prose". Non seulement en lieu et place où s'inscrit le procédé, mais encore, en tous lieux du roman "intersectés" via le "comparant voltigeur", écrit Jean Ricardou. Cependant, nous savons que dans *Picture*

²⁰ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, p. 142, (autant Jean Ricardou privilégie tout appareil à désintégrer la fiction (diégèse), notamment les métaphores structurelle et ordinale, autant il récuse tout principe désintégrant la prose. La prose serait l'écrit, ou l'inscription même des mots composant le texte.)

theory, c'est le "terme intermédiaire" qui distribue ses "niveaux sémantiques" (ou éléments textuels de la métaphore stylistique). Dans ce cas, deux "termes intermédiaires" ont été retenus entre les termes "clepsydre" (comparant) et "je" (le présumé comparé); en outre, le duo comparant / comparé est extensionné au moyen de répétitions et de séries analogiques et ou synonymiques.

Cette "désintégration cosmique" intersecte tous les éléments du "triptyque comparé / comparant / terme intermédiaire". Ce n'est pas de la petite dynamite à effet local. Il s'agit d'énergie "cosmique" dont les effets ont une amplitude pouvant intersecter l'ensemble de l'ouvrage.

En conséquence, cette "désintégration" correspondrait à une sorte "d'effacement" de l'écrit (du moins sur le plan sémantique). Mais on peut dire "effacement" ou "blanchissement du texte".²¹ Or, le mot "blanchissement" a un sens qui parle de "décoloration" (Robert 1). À ce titre, le mot "décoloré" est mentionné dans ce fragment de *Picture theory*. Nous y reviendrons.

Nous comprenons que, si la métaphore structurelle "pulvérise" la fiction (diégèse), ici, le procédé "désintègre la prose" (narration). Les conséquences, aussi radicales que le procédé, intersectent autant l'axe diégétique que l'axe narratif: c'est "l'effacement ou blanchissement" des objets textuels. Nous signalons quelques conséquences sur les plans diégétique et narratif. Car le procédé n'est pas dépourvu de rayonnement.

a) *Sur le plan diégétique*

Le "travail formel" révèle des informations non "lisibles" en lecture linéaire. Par exemple, on a compris que cette "désintégration cosmique" concerne le "Musée" (métonymiquement représenté par la "salle" du "Musée"). En effet, le "musée" vient d'exploser puisqu'il est dans l'axe de la métaphore stylistique. Or, un fragment de *Picture theory* y fait allusion: "L'éclat du musée. Mille fragments retombent sur mes épaules."

²¹ C'est-à-dire que techniquement, cela revient à l'action de prendre une gomme à effacer pour faire disparaître l'écrit. En conséquence, il resterait du *blanc* là où il y avait de l'écrit.

(p. 112). Et, tel est l'acte de piraterie annoncé, en retenant le "terme intermédiaire": pirate (2.4.3.2, p.66).

En outre, le "je" est "désintégré". D'une part, il est pris (captif) dans l'explosion du "Musée"; d'autre part il est (présumément) le comparé absent, et présent, de la métaphore stylistique "in absentia". Or, le "je" qui explose, n'a pas évité sa propre "désintégration". Il est à se demander s'il n'aurait "pas vu venir les mots" ou encore cette "stratégie désintégrante".

Quant à "l'homme" et à son "sourire interminable", cela s'explique: il aurait reconnu cette structure, il aurait compris que ça allait "sauter". Or, n'étant pas dans l'axe de la métaphore stylistique, mais dans celui de la métaphore structurelle, qui elle, n'est atteinte que dans une partie (la métaphore stylistique), il a compris qu'il se tirait sain et sauf du désastre diégétique. Il a de quoi "sourire". Bien sûr, quelques malins penseront, peut-être, qu'il n'a pas donné le même sens que nous au mot "sauter": soit un autre "niveau sémantique". Quoi qu'il en soit, "l'homme" semble lire le texte qui s'écrit, il connaît cette "stratégie d'écriture" (il en sort indemne, du moins, dans l'état actuel de la description et de l'analyse des formes).

b) Sur le plan narratif

Nous savons que "la prose est désintégrée", ou "blanchie". Cela, en tous lieux, de *Picture theory*, intersectés par le "triptyque" comparé / comparant / terme intermédiaire de cette métaphore stylistique "in absentia". C'est-à dire que le procédé "désintègre", "pulvérise":

a) la métaphore stylistique, en tant que mécanisme d'écriture;

b) les éléments convoqués dans cette métaphore, lesquels ont des propriétés symboliques: le "temps", "l'eau" (via le terme "clepsydre" et le niveau sémantique de "l'horloge à eau"). Nous avons mentionné au début de ce travail (1.; p. 21) que ces éléments appartiennent à la symbolique et aux "archétypes de Jung". Aussi, sont-ils "désintégrés" en tant qu'éléments symboliques convoqués dans un texte de fiction;

c) Le "je" "désintégré" par l'explosion devient un "je" multiplié. En effet, si l'axe diégétique détruit un "je", en revanche, l'axe narratif le "multiplie". Bien entendu, un

effet immédiat sera, d'abord, de compromettre un "je" renvoyant à "l'univocité". De sorte qu'on ne sait trop bien l'identité du "je". Ensuite, de faire accéder ce "je" à la "pluralité" (ou la "multivocité"). Ainsi, le procédé motive des énoncés tels: "De la fenêtre je suis à l'horizon" (p. 23); et "Celle qui vit partout en même temps" (p. 37). Maintenant on comprendra que la "désintégration" diégétique, du "je", vise l'objectif qui consiste en sa "pluralité" narrative. Si, pour cela, le "je" est plus difficile à identifier, par contre nous savons qu'un autre effet textuel vient contrer cette stratégie: c'est le rapport "métaphore / description" (2.6.6, pp. 77,78), lequel est, à son tour, contré par le procédé "cosmique" qui se charge d'effacer. Mais tout cela est advenu par un "coup d'écriture".²² C'est-à-dire que le sens découvert (les bribes de diégèse) est obtenu par un "effet du texte"²³. De sorte que la narration et ses stratégies ont déterminé les événements diégétiques.

d) Quant au "musée", lequel fait l'objet d'un acte de piraterie sur l'axe de la diégèse, il devient, sur l'axe de la narration, en quelque sorte la métaphore métatextuelle du livre (*Picture theory*). Inversement, le livre devient la métaphore du "Musée" (aussi éclaté que le "Musée") et, le texte y fait allusion:

L'éclat du Musée. Mille fragments retombent sur mes épaules. De la matière partout, pièces d'identité: notes, lipstick, miroir, condom, clés, argent, mille fragments s'assemblent sous vos yeux dans le musée, dans le livre, il faut les voir venir (p. 112).

Nous avons un rapport similaire avec (l'implicite) métaphore du "château de sable" via "les fictions". L'un et l'autre se construisent, se déconstruisent et se reconstruisent à volonté. Dans un ordre semblable d'idée, le "musée" est un lieu où l'on enferme, ou "capture" des collections de fragments, ou fragments de collections. De même le livre renferme des fragments textuels, voire "capture" des fragments citationnels.

Voilà, pour ne mentionner que celles-là, quelques conséquences et informations que révèle ce procédé, sur le plan narratif. Or, ce dispositif "interdit", soit "l'insertion d'une métaphore stylistique dans une métaphore structurelle", est en fait une autre métaphore au même titre que les deux autres. Et, en fonction du pouvoir "cosmique" que lui décerne Jean Ricardou (4.3, p. 108) nous pourrions justement la nommer: MÉTAPHORE COSMIQUE.

²² Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, p. 33.

²³ *Ibid.*, p. 320.

En outre, nous l'avons fait remarquer (2.2.2, p. 54), il y a tout lieu de supposer que le procédé est inversé.

4.3.1 Inversion d'un procédé d'écriture

En effet, le procédé d'écriture donnant lieu à l'émergence d'une MÉTAPHORE COSMIQUE, soit "l'insertion d'une métaphore stylistique dans une métaphore structurelle", semble s'inverser et ainsi présenter un ensemble ou "structure" où l'on retrouve une métaphore structurelle (par "littéralité de l'expression") "insérée" voire "imbriquée" dans une organisation (ou "noeud" ou "maillage") de métaphores stylistiques. Il s'agit du fragment dont nous avons fait cinq lectures: "Les fictions de John s'épanouissent, agenouillées dans le sable, en construisant un beau château" (p. 34).

a) La métaphore structurelle (par "littéralité de l'expression") est: "Les fictions" via les "enfants". Puisque dans cette fiction, les enfants, considérés comme des enfants fictifs, sont des "fictions".

b) Les métaphores stylistiques ("maillées" ou prises en "noeud") sont: "Les fictions", en tant que métaphore "in absentia"; "Les fictions... s'épanouissent, agenouillées", en tant que "métaphore corrigée" "réduite" en raison d'un élément métatextuel et non d'un modèle de "réduction métaphorique"; puis, la métaphore du "château de sable" (métaphore implicite).

En conséquence, l'inversion du procédé veut que dans cette organisation, la métaphore structurelle prenne la place et le rôle que détient la métaphore stylistique dans la métaphore structurelle. De même, le "maillage" ou "noeud" de métaphores stylistiques, tient la place et le rôle que tiennent les fragments de la métaphore structurelle. Aussi, voyons quelques conséquences et informations, révélées par le procédé, sur les plans diégétique et narratif.

a) Sur le plan diégétique

Encore une fois, ce qui n'est pas raconté est advenu par un "effet du travail formel du texte". Aussi, lorsque nous avons aperçu "Les fictions de John" s'amusant dans l'implicite métaphore du "château de sable", nous étions inquiète, en raison d'un "niveau sémantique" du mot "château" mentionnant "les temples funéraires". Maintenant, nous

savons que nos inquiétudes étaient fondées puisque les "fictions de John" sont "désintégrées". Mais, "fictions" étant une extension de "enfants", tous les enfants évoqués, dans quelque fragment que ce soit, sont aussi "désintégrés" (pp. 28, 34, 87, 91).

En outre, les effets du dispositif permettent de comprendre une certaine attitude d'un personnage, jusqu'ici incompréhensible. Il s'agit de Judith Pamela: nous ne savons pas pour quelle raison "une mémoire ... la fait se tendre ... vers les eaux":

Les fictions de Jonh s'épanouissent, agenouillées dans le sable, en construisant un beau château. Quelque part en Judith Pamela, une mémoire travaille qui ne contient pas son enfance et qui la fait se tendre de tout son corps vers les eaux (p. 34).

Maintenant, nous comprenons que Judith Pamela lit le texte qui s'écrit et qu'elle connaît cette stratégie d'écriture. Or, "les fictions de John", ce sont aussi ses enfants à elle. En conséquence, les voyant en danger, dans cet appareil explosif, elle se porte à leur secours, même en sachant le pouvoir "désintégrant" de la MÉTAPHORE COSMIQUE.

b) Sur le plan narratif

Nous le répétons, la métaphore structurelle (par "littéralité de l'expression") prend ici la place et le rôle que tient la métaphore stylistique dans la métaphore structurelle. En conséquence, c'est à son tour de subir la "désintégration cosmique". Ainsi, la métaphore structurelle logée dans "les fictions" via les "enfants" est "désintégrée" en tant que mécanisme d'écriture, en même temps que le sont les "enfants" en tant que composants fictionnels.

Il semble d'une part, que la métaphore structurelle (par "littéralité de l'expression") n'est pas plus épargnée que la métaphore stylistique et qu'à son tour, elle fait l'objet d'un "blanchiment" ou d'un "effacement de la prose", en fonction de l'inversion du procédé. D'autant qu'un élément à contenu métatextuel appuie l'hypothèse; parce que dans ce fragment il est explicitement fait mention de "décoloration":

Quelque part en Judith Pamela une mémoire travaille qui ne contient pas son enfance et qui pourtant la fait se tendre de tout son corps vers les eaux. La fiction aînée s'approche d'elle, lui applique sur la joue un papillon aussi fictif qu'un baiser décoloré par l'eau dans l'horizon incertain (p. 34).*

En effet, nous considérons le mot "décoloré" comme une allusion métatextuelle à l'action qui se passe, disons sur le plan narratif, dans le sens où la "décoloration" appelle le blanchissement voire "l'effacement de l'écrit".

Ce procédé semble contenir un apport métatextuel considérable. Aussi, ayant souvent fait allusion au contenu métatextuel de certains mots et mécanismes, il convient de donner quelques explications à ce propos. Alors, brièvement, nous tenterons d'expliquer ce qu'est le "métatextuel", un "métatexte". Ensuite, nous ferons la "réduction" d'un énoncé métaphorique métatextuel.

CHAPITRE V

La métaphore métatextuelle

CHAPITRE V

LA MÉTAPHORE MÉTATEXTUELLE

5. GÉNÉRALITÉS

Rappelons l'apport métatextuel d'un certain procédé d'écriture (3.4.2, 3.4.2.1, pp. 90,91,92) par lequel le texte s'élabore en se "représentant", c'est-à-dire que "se lisant, il se récrit". Mais on rencontre certains énoncés qui font allusion au texte. Ils sont d'ordre lexical ou phrastique, on dira alors qu'il s'agit d'un "métatexte". À l'aide de deux brèves définitions nous tentons d'expliquer la nature comme la fonction du métatextuel et / ou du "métatexte".

5.1 Métatextuel et métatexte: définitions et explications

Pour circonscrire des définitions, deux théoriciens sont convoqués: Jean Ricardou et Bernard Magné. Théorisant sur les notions de texte et ses systèmes de production, Jean Ricardou écrit à propos du "métatexte": "Le métatexte est écrit sur le texte à des fins opératoires, analytiques."¹ Dans une lecture d'un roman de Georges Perec, Bernard Magné définit ainsi le métatextuel: "... Le métatextuel, défini comme l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte donné désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent..."²

¹ Jean Ricardou parle du *métatexte* dans *Nouveaux problèmes du roman*, p. 144. De plus, il fait un exposé, où s'allient théorie et pratique, dans un article intitulé: *L'escalade de l'autoreprésentation*, *TEXTE* 1, Toronto, 1982, pp. 15-25.

² Magné, B., *Le Puzzle, mode d'emploi petite prodédeutique à une lecture métatextuelle de la vie mode d'emploi de Georges Perec*, *TEXTE* 1, pp. 71-96.

Partant de ces courtes définitions, il est possible de comprendre que le texte peut parler de lui-même: de sa fabrication, des difficultés que sa lecture rencontre, et même des moyens pour résoudre ces difficultés. Et, Bernard Magné mentionne deux avenues que le texte peut utiliser à cette fin: La "connotation" et la "dénotation". On a une petite idée du mot "connotation". Aussi, nous situons la "connotation" du côté des allusions implicites et métaphoriques; alors que nous serions portée à croire que la "dénotation" serait toujours le propre d'énoncés explicites; nous réalisons que tel n'est pas le cas.

À ce propos, Bernard Magné précise que la "dénotation" peut se manifester implicitement: "Relève du métatextuel dénotatif tout énoncé dont les unités linguistiques véhiculent des informations implicites, sur un référent langagier dont cet énoncé est tout ou partie."³ Devant ces précisions de Bernard Magné, nous pensons à quelques énoncés rencontrés dans *Picture theory*: les écrits de Claire Dérive, lesquels passent de l'anglais au français. Or le texte le mentionne: "...M'écrivait Claire Dérive de New York, en français dans le texte / allant de soi élaborer." (p. 123). De sorte que le texte signale le changement qui se produit. C'est ce qu'on appelle: apport métatextuel d'un énoncé, ou encore un "métatexte". Rappelons aussi: "Les fictions de John". Soit la métaphore structurelle produite par "littéralité de l'expression". Les "fictions" étant une "extension scripturale" de "enfants" qui, dans cette "fiction", sont des "enfants-fictions": des "fictions". Nous avons signalé l'apport métatextuel de ce procédé, car le "texte s'inspire" de ce qu'il est: une fiction, et il "y fait allusion".⁴ En outre, une note (ou un "métatexte")⁵ indique le rapport "fictions/enfants": "(Cf. fiction) deux enfants." (p. 34).

³ _____, *Métatexte et Lisibilité, PROTÉE*, vol., 14, no 1-2, Printemps-été, Chicoutimi, 1986, pp. 77-88.

⁴ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, p. 140.

⁵ Selon la définition de J. Ricardou (5.1, p. 116) nous interprétons que le *métatexte* est un élément contextuel qui peut, soit désigner des mécanismes, soit formuler un indice (ou fournir une note explicative) sur le texte. On serait encore dans le domaine de la

Rappelons encore quelques aspects métatextuels de la stratégie métaphore cosmique: produit de la conjonction de deux catégories de métaphores, dont on a présenté deux aménagements. D'abord une métaphore stylistique "insérée" dans l'organisation d'une métaphore structurelle; puis, une métaphore structurelle par "littéralité de l'expression" "imbriquée" dans une organisation (un "noeud") de métaphores stylistiques.

Par ce simple aménagement qualifié "d'irresponsable", un écrit prend place, se "textualise", voire se "surdétermine"⁶ à l'intérieur d'une fiction et, du même coup, est effacé (blanchi). Alors, si on cherchait un moyen "d'effacer l'écrit à mesure qu'il s'écrit", en voilà un. Aussi faut-il penser "censure", oui, "censure de la lecture à partir d'une censure des opérations" et d'une "censure des effets du texte".⁷

a) "Censure de la lecture", car ce procédé propose, en quelque sorte, une autre pratique de lecture. En effet, en "désintégrant" soit sémantiquement, soit scripturalement les réseaux déployés par l'une ou l'autre catégorie de métaphore, toute analyse textuelle se "fragilise". Le mécanisme suggère le message suivant: "ce texte se détruira dès qu'il sera lu".

b) "Censure de la production du texte", en effet, par la "désintégration" des "fictions-enfants" de *Picture theory*. On le conçoit, ce ne sont pas les enfants de la réalité extérieure (de la vraie vie) qui sont atteints. Plutôt, ce sont les enfants de la réalité extérieure en tant que "référents-générateurs" de belles histoires, à faire rire ou pleurer, dans ce qu'on

métaphore, laquelle *autorise* aussi les *explications* (Intr. pp. 9,10). Dans ce cas, il y aurait métaphore, sans que nécessairement cela vienne d'un énoncé métaphorique.

⁶ Si la *textualisation d'un élément* consiste dans l'*inscription translinéaire d'un élément linéaire*, la *surdétermination* quant à elle, concerne le nombre de ces *réinscriptions*. Plus la *textualisation* est forte, plus le facteur de *surdétermination* est élevé. (Voir le *surtexte* dans *Nouveaux problèmes du roman* de J. Ricardou, pp. 270-298).

⁷ *Ibid.*, p. 252.

appelle un roman. Ainsi, ce n'est pas en racontant de belles histoires, par exemple avec des personnages-enfants-sympathiques ou antipathiques, qu'on produit un roman.

Aussi, se situant d'abord, au niveau de l'écriture, convenons que le procédé vise la production du texte via le "réservoir encyclopédique" du "scripteur extra-textuel" à partir duquel le texte s'élabore. Et que, se situant ensuite au niveau de la lecture, le procédé vise une pratique spécifique de lecture. C'est-à-dire celle devant s'intéresser aux articulations d'un texte, à ses stratégies dispositions, ainsi qu'à ses possibilités.

c) Le procédé "désintègre", à tour de rôle, les catégories de métaphore stylistique et structurelle par "littéralité de l'expression". On sera porté à comprendre l'extermination dont la métaphore fait l'objet dans cette fiction: en considérant dans un premier temps que la métaphore stylistique évolue sur le terrain de "l'expression et de la représentation"; puis dans un second, qu'elle est continuellement confrontée à des problèmes de cohérence sémantique (de logique langagière).

Toutefois, la métaphore structurelle réalisée par "littéralité de l'expression" (aussi "désintégrée") aurait plutôt bonne réputation. En effet, elle permet le "fantastique de l'écriture par lequel un texte fonctionne"⁸ et en outre elle oblige le texte à lui reconnaître un apport métatextuel.⁹ À ce titre, *Picture theory* contient de nombreux éléments, lexical et phrastique, donnant des informations sur le texte. Par exemple on lit: "La vie mode d'emploi, presque sans accent" (p. 42). Les mots "presque sans accent" peuvent transporter plusieurs "niveaux sémantiques" dont l'un serait l'allusion à l'absence "d'accent" indiquant la citation: "La vie mode d'emploi" (en quoi on reconnaîtra le titre d'un roman de Georges

⁸ Ricardou, J. *Problèmes du nouveau roman*, p. 136.

⁹ *Ibid.*

Perec); l'autre, l'indication de correspondance "implicite sur un référent langagier dont cet énoncé est tout ou partie" (5.1, p.117).

Afin de mener plus loin la présente réflexion, passons à un autre fragment qui, d'abord considéré comme énoncé métaphorique (ou métaphore stylistique), peut être qualifié de "métatexte", ou d'énoncé métatextuel, ou de métaphore métatextuelle. Ce fragment permettra de vérifier un autre aspect d'un procédé d'écriture participant de la production des ordres narratif et diégétique dont il a été question dans l'introduction (pp. 5,6,7,8): le travail anagrammatique.

5.2 Exemple d'une métaphore métatextuelle

Le fragment retenu s'inscrit dans un rapport écriture / lecture. Il fait allusion à de possibles difficultés de lecture, rattachées à "l'invisibilité" de certains mots du texte. Aussi, un mode d'emploi "implicite", ou du moins, métaphoriquement exprimé, en fait-il un "métatexte opérationnel et analytique": "C'est la posture qui rend les mots invisibles / quelques déplacements dans la clarté / à la limite toucher" (p. 65). Il y a, en effet, énoncé métaphorique pour un mot dans un contexte: le mot "posture". Or, les "niveaux sémantiques" de son paradigme (Robert 1) conviennent davantage à un personnage, ou une organisation, qu'à un mot. Dès lors nous faut-il "réduire" l'énoncé, trouver du sens susceptible d'en "rétablir la logique".

Si on peut convenir que le concept "d'organisation" s'applique autant au plan lexical, phrastique, qu'à une organisation quelconque, alors le mot "posture" dans ce contexte accueillerait du sens, soit: l'organisation de lettres qui, à l'intérieur d'un mot, masque un ou plusieurs mots. Le ou les rend "invisibles".

De plus, il existe des articles, des ouvrages¹⁰ pouvant constituer une part du "réservoir encyclopédique extra-textuel" de *Picture theory*, faisant allusion à ces rapports "corps / mot", "corps / texte". Ces articles et ouvrages sont des réservoirs référentiels où nous découvrons du sens pour, encore une fois, "rétablir la logique" d'un énoncé métaphorique. Ainsi, cette "réduction métaphorique" s'est pratiquée d'une part, en ajustant quelque peu un "niveau sémantique" du mot "posture"; d'autre part, en recourant à d'autres textes (ou "réservoir encyclopédique extra-textuel"). Or, cet énoncé métaphorique métatextuel fait état de recommandations. Soit un mode d'emploi (ou "métatexte") susceptible de rendre "visibles" les mots "invisibles" en raison de leurs "postures". En conséquence, nous tenterons d'appliquer les recommandations, du moins "implicites". L'opération aura comme résultat, un changement de "posture" apte à rendre "visibles" d'autres mots.

5.2.1 *Recommandations d'une métaphore métatextuelle*

D'abord, rappelons les "recommandations": "...Quelques déplacements... à la limite toucher". Puis, proposons une interprétation, à savoir que ces "déplacements" peuvent s'appliquer aux lettres d'un mot. De même on peut "toucher" les mots. Dès lors, un autre mot (ou plusieurs) devient "visible". Nous proposons un fragment où un mot aperçu peut servir d'objet de travail, d'autant qu'un texte du "réservoir encyclopédique" aidera à soutenir la pertinence de cette "ludique" opération.

*John n'a vu que des hommes légèrement vêtus et casqués.
Pris au piège de sa vision. Séduit. Cascadeur dans le métro des
rêves la tête (entre les mains): my God (mon Dieu)! (p. 28).*

¹⁰ Brossard, N. *La Lettre aérienne*, Éd. Remue-Ménage, 1985.

_____ *Double impression*, Éd. Hexagone, 1984.

_____ *Le Cortex exubérant, La Nouvelle barre du jour*, no 44 (1974), pp. 3-32.

Lévesque, C., *L'Étrangeté du texte*, p. 216.

Si nous retenons le mot "God" et en inversons (ou "déplaçons") les première et dernière lettres, le mot "doG (chien)" devient "visible". Cela semble légitime dans le contexte de cette page, où la mère est mentionnée: la mère de Florence Dérive. Or, cette mère est "autrichienne", c'est un fait vérifiable aux pages 20, 23, 24, 35. De sorte que si on "touche" diversement le mot "autrichienne", deviennent "visibles" les mots: chien, chienne (pour ne retenir que ceux-là et demeurer sur le plan de la graphie). En conséquence, un mot, selon qu'on l'aura "déplacé" ("God") ou "touché" ("autrichienne"), révélera un ou plusieurs mots qui, eux, transportent des paradigmes sémantiques, dont certains peuvent être investis dans le texte.

Mais cette "ludique" trouvaille étant faite, un doute s'installe, à savoir l'opération est-elle pertinente? Car, on pourrait en déduire que tous les mots d'un texte peuvent faire l'objet d'un semblable traitement, et on aurait pas tout à fait tort. Cependant, dans ce cas, des recommandations, d'ordre métatextuel, motivent la pertinence de l'opération anagrammatique. En outre, un référent "extra-textuel" fait état de ce possible jeu de mot: "Il suffit de peu pour que God devienne dog...".¹¹

Pour ces raisons, nous considérons le travail anagrammatique en tant que mécanisme ou procédé d'écriture, producteur des ordres narratif et diégétique de *Picture theory*. Et, sans entrer dans une analyse textuelle plus approfondie, faisons tout de même remarquer que "John" est un rare personnage, à part "je", qui accède à la "voix directe" pour dire: "my God" (mon Dieu)!" Et inversement: my doG (mon chien)!" Par conséquent, il prie et il jure. Bien sûr, cela peut avoir quelque rapport avec la présumée blessure dont il a été question: "...Le profil sanglant, découpé..." (p. 28).

¹¹ Brossard, *La Lettre aérienne*, p. 92.

On aura compris que le domaine de la métatextualité est à peine effleuré. Choisisant expressément le plus facile, nous souhaitons avoir réussi à expliquer, un tant soit peu, ce qu'est le métatextuel, un "métatexte" et leur utilisation dans un texte, voire dans une métaphore métatextuelle. De même avoir signalé l'apport et l'utilité du métatextuel de certains procédés d'écriture et de certains énoncés, ne fut-ce, quelquefois, qu'un seul mot.

5.3 Remarques

Énonçant que le domaine de la métatextualité est à peine effleuré, nous ne voulons nullement insinuer que les autres domaines sont explorés de façon exhaustive. Notamment, les catégories de métaphores stylistique, structurelle, cosmique. Ce sont autant d'aspects qui auraient avantage à être décrits et analysés plus profondément. Et, pour donner un simple aperçu, revenons à des bribes de diégèses dégagées, dans lesquelles nous avons remarqué des analogies, tant aux plans diégétique que narratif.

a) Analogies diégétiques

Par exemple, on remarquera que certains événements surviennent, indifféremment, que le personnage lise ou ne lise pas le texte qui s'écrit; indifféremment aussi, qu'il soit du genre masculin ou féminin (à l'exception, jusqu'ici, de "l'homme" tapi dans une métaphore structurelle).

Prenons John et Judith Pamela. Il semble en effet que Judith Pamela, élément grammatical féminin, lit le texte qui s'écrit. Mais ce personnage subit vraisemblablement une "désintégration cosmique" (en même temps que ses "enfants-fictions" p. 34); il faut comprendre que, "diégétiquement", le personnage est pulvérisé. Quant à John, élément grammatical masculin, il ne semble pas lire le texte qui s'écrit (d'ailleurs comment pourrait-

il? Puisqu'il est explicitement écrit que John n'a "...aucune notion du roman", p. 20). Or, John subit une blessure: "...Le profil sanglant..." (p. 28).

Cependant, si nous avons repéré un mécanisme formel "cosmique et désintégrateur" qui explique la pulvérisation de Judith Pamela, en revanche nos descriptions et notre analyse textuelle ne permettent pas de repérer et d'expliquer de mécanisme formel justifiant cette blessure de John. Or, l'axe narratif confirme ces présomptions quant à ces deux personnages.

b) Analogies narratives

John et Judith Pamela sont plus ou moins impliqués sur le plan diégétique. De fait, leur statut grammatical (qu'il soit du genre masculin ou du genre féminin) a ici une importance négligeable. De même, qu'ils aient ou non accès au texte n'influence en rien le cours des événements.

Toutefois il faut remarquer que ces deux personnages empruntent des trajectoires où se déploient des métaphores stylistiques dont les termes convoqués réfèrent à des propriétés symboliques (1, pp.20,21) dérivant de "l'eau" et de la "mer". D'abord, l'un et l'autre sont concernés par l'énoncé métaphorique (métaphore stylistique): "...Le fantasme des vagues..." (p. 28). (Le mot "vague" fait partie de la série analogique du mot "mer"). Ensuite, Judith Pamela est vraisemblablement "désintégrée" par une métaphore cosmique construite à partir d'une organisation (ou ensemble) de métaphores stylistiques (dont l'implicite métaphore du "château de sable"; le mot "sable" étant une extension analogique du mot "mer") et d'une métaphore structurelle par "littéralité de l'expression". En outre, traîne à proximité de Judith Pamela, le mot "eaux" à fort contenu symbolique, vers quoi Judith Pamela "tend de tout son corps" (p. 34).

C'est-à-dire que dans un cas comme dans l'autre, les personnages sont "agressés" par la métaphore stylistique et la symbolique. Or, les deux personnages "figent" et disparaissent élocutoirement en page 156. D'une part cet incident narratif appuie les présomptions diégétiques; d'autre part, il laisse supposer que la présumée blessure de John a causé sa disparition, disons narrative. Par contre, "l'homme" dans la métaphore structurelle (4.3, p. 110), élément grammatical masculin, semble lire le texte qui s'écrit et sort indemne du désastre cosmique. On sait qu'il se trouve dans la partie de la métaphore structurelle qui n'est pas atteinte par la "désintégration"; de plus, il n'y a pas de métaphore stylistique qui traîne dans les parages immédiats. Mais, ce n'est qu'une description et une analyse textuelle plus exhaustives qui révéleraient la résistance ou la non-résistance de cette structure métaphorique (métaphore structurelle) de même que la justification narrative de la disparition de John.

Ce sont là des éléments qu'il serait intéressant d'examiner plus à fond. Sans oublier les énoncés métaphoriques (ou "métaphores corrigées"), qui n'ont pas été "réduits" faute d'un modèle théorique opérationnel correspondant à leur forme. Enfin nous croyons que dans la majorité des cas, il aurait été possible de retenir deux "niveaux sémantiques" pour les énoncés métaphoriques "réduits". Le résultat serait autant d'informations ajoutées et, possiblement, d'autres "structures de texte". Ces quelques aspects, du moins, auraient avantage à être explorés plus à fond.

5.4 Coefficient de modernité de *Picture theory*

Picture theory n'est pas encore situé dans un registre de modernité. Signalons que ce roman présente certaines analogies qui, depuis le Nouveau Roman, ont été taxées de modernes. On comprendra qu'une réflexion sur le concept de la modernité, en prenant en compte la littérature et *Picture theory*, pourrait faire l'objet d'un autre travail. Toutefois,

notre intérêt s'étant tourné vers les procédés d'écriture et les mécanismes opérationnels, il y a lieu de vérifier parmi ceux dont il a été question, s'il s'en trouve qui intègrent *Picture theory* dans une perspective de modernité. Sur ce plan, il est utile de rappeler que certains points jouent en sa faveur, d'autres en sa défaveur.

En sa faveur: rappelons, à titre d'exemples: l'absence d'histoire toute faite, l'efficacité du "travail formel", les éléments à contenu métatextuel.

a) *L'absence d'histoire toute faite*

En effet, l'absence d'histoire toute faite, serait une qualité appréciable. À ce propos, Jean Ricardou écrit dans *Le Nouveau roman*:

*L'histoire comme conséquence. Soulignons-le: composer un roman de cette manière, ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire. Et, donc, redisons-le: il ne s'agit pas d'exprimer ou de représenter quelque chose qui existerait déjà: il s'agit de produire quelque chose qui n'existe pas encore.*¹²

On sait qu'il n'y a pas ici d'histoire toute faite, que les renseignements diégétiques sont rares, et que tout le récit lutte contre un déroulement "unilinéaire". Par ailleurs, on a pu le remarquer, tout cela est compensé par l'efficacité du "travail formel".

b) *Le "travail formel du texte"*

Picture theory convoque plusieurs formes narratives. Rappelons: la métaphore stylistique, la métaphore structurelle, la métaphore cosmique, la métaphore métatextuelle; sans compter les éléments citationnels et d'autres éléments à contenu métatextuel. Toutes ces formes d'écriture participent à l'élaboration, entre autres, de la diégèse. En effet, par ces mécanismes, ce qui "n'est écrit nulle part" apparaît grâce à

¹² Ricardou, J., *Le Nouveau roman*, p. 39.

l'efficacité du "travail formel". Comme exemples, rappelons la "désintégration" du "Musée" et celle des "enfants-fictions" de John et de Judith Pamela. À ce propos, Jean Ricardou écrit dans *Problèmes du nouveau roman*:

*La fiction pour nous, c'est ce que, par son fonctionnement, constitue la prose. Ou encore: la fiction est inspirée par l'écriture.*¹³

*Les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur fonctionnement.*¹⁴

c) *Les éléments à contenu métatextuel*

Il s'agit de circonstances de travail où le texte se trouve désigné dans son fonctionnement propre. On reconnaîtra deux stratégies particulières. L'une, la métaphore métatextuelle dont les allusions autorisent des opérations anagrammatiques sur les mots (exemple: le mot "God" qui devient "doG"). L'autre, la "déléation" structurelle, où un mot (exemple: le mot "décoloré"), dans les alentours d'une métaphore cosmique, appuie la présomption que le texte soit "blanchi", effacé. Dans ce dernier cas, nous comprenons que d'une part, le texte donne des informations sur les opérations en cours; d'autre part, il se détruit à mesure qu'il s'écrit. À ce sujet, justement, Jean Ricardou écrit dans *Pour une théorie du nouveau roman*:

*Il faut appeler fiction flamboyante, celle qui s'élabore selon un semblable dispositif. D'une part, elle éclaire les procédures qui la fabriquent; d'autre part elle se consume à mesure.*¹⁵

¹³ _____, *Problèmes du nouveau roman*, p. 143. (J. Ricardou emploie le mot *fiction* autant pour désigner l'histoire (diégèse) que le roman (l'ouvrage)).

¹⁴ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵ Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 219.

En somme, non seulement la présence du métatextuel et l'efficacité du "travail formel" seraient des indices de modernité, mais encore des critères propres aux "grands récits" et à une "fiction flamboyante".

Aussi, on conviendra que ces éléments: l'absence d'histoire toute faite, l'efficacité du "travail formel" et la présence d'éléments à contenu métatextuel, sont autant de facteurs susceptibles de jouer favorablement en vue de situer *Picture theory* dans un procès d'écriture moderne. Cependant, certains points jouent moins favorablement en ce sens.

En sa défaveur: il faut signaler l'encombrante présence de la métaphore stylistique, laquelle renvoie constamment à des "notions de sens et de non-sens" (mais reconnaissons que, même dans ce cas, le dégagement des bribes de diégèse repose sur l'efficacité du "travail formel"). En outre soulignons la somme de travail nécessaire pour activer l'efficacité du "travail formel" de *Picture theory*.

Bien sûr, d'une certaine manière, *Picture theory* est déjà situé dans un procès d'écriture moderne. Mais avant toute position trop catégorique, pour ou contre, une description et une analyse plus exhaustives s'imposent. Puisque par là même, il y aura lieu de questionner la pertinence ou l'impertinence de la métaphore stylistique dans un texte, dit, de modernité. Et qu'en outre, on n'aura pas tort, non plus, de questionner les conditions imparties à un contrat de lecture y référant.

CONCLUSION

CONCLUSION

L'objectif de ce travail a consisté à conduire une lecture d'un roman de Nicole Brossard, intitulé *Picture theory*. Cette lecture s'est montrée attentive aux procédés d'écriture participant de la production des ordres narratif et diégétique. Pour être ainsi en mesure de dégager des développements intersectés, opérant de l'un à l'autre.

À l'analyse, cette épreuve a offert un double avantage: mettre en évidence des fragments de texte où se sont exercées des stratégies d'écriture, et dégager des éléments pouvant permettre de situer *Picture theory* dans un procès d'écriture moderne.

En effet, il s'est agi de comprendre comment le texte est écrit, comment il fonctionne, et dégager des *bribes* de diégèse dans les fragments étudiés. Car, si on avait demandé de raconter l'histoire qui se développe dans ce roman, on aurait déclaré qu'il n'y a pas d'histoire toute faite dans *Picture theory*. En effet, *Picture theory* dispose des fragments de divers récits, qui vont de quelques mots à quelques lignes. Ces fragments épars, souvent garnis de citations, intégrales ou approximatives, avec ou sans accent, ainsi que d'énoncés métaphoriques dont certains contiennent des allusions métatextuelles, sont distribués de telle sorte que l'un sera interrompu par l'inscription d'un autre qui, lui, n'a que peu ou pas de rapport diégétique avec le premier.

Mais, si *Picture theory* ne raconte pas d'histoire toute faite, par contre, il laisse visibles les formes que prennent certains de ses procédés d'écriture et mécanismes producteurs.

Ainsi, outre les énoncés métaphoriques, les fragments épars et les citations, mentionnons la présence d'énoncés où jouent "l'anagrammatisme" et le synonymique. En effet, on remarquera que les mots sont le lieu d'opérations anagrammatiques où sont pris en compte les aspects "graphique" et "phonique". Et où, souvent, intervient un élément à contenu métatextuel. À travers ces développements anagrammatiques se profile un principe de répétition, lequel a des échos sur les plans syntagmatique et phrastique. Soit, la répétition, intégrale ou approximative, de nombreux fragments qui, selon les contextes, proposent un contenu sémantique différent. Or, ce principe "d'échange", voulant "qu'un mot, un syntagme ou une phrase change de sens selon les contextes", introduit un mécanisme appartenant au "vaste domaine du synonymique". Et il semble que la majorité des opérations synonymiques de *Picture theory* renvoient du côté de la métaphore, laquelle a "autorisé définitions, traductions, explications, échange", de même que "résumé et paraphrase". On a constaté que le synonymique s'active tantôt dans la complicité, au moyen d'extension analogiques, tantôt dans l'adversité via les rapports antithétiques.

Mais, si le signalement des opérations anagrammatiques et synonymiques a permis une compréhension de plusieurs fragments, par contre, de nombreuses descriptions, d'événements et autres, sont restées sans explication. C'est que l'ouvrage fourmille de ces lieux d'incompréhension, voire d'"ILLYSYBILITÉ".

Dès lors, nous avons convenu d'une hypothèse: ce que le texte ne raconte pas, les formes qu'il met en scène viennent le signifier. De sorte que l'histoire, ou la diégèse, a tendance à devenir le résultat d'un "travail formel". À ce propos, quatre mécanismes, dont

trois se trouvent associés à la métaphore, se sont avérés particulièrement actifs: un premier que nous avons désigné sous l'appellation de métaphore stylistique; un second, qui, par ses allusions au travail du texte, a été signalé au titre de métaphore métatextuelle; puis un troisième, composé de fragments intersectés et qui a motivé la dénomination de métaphore structurelle. Quant au quatrième mécanisme, celui concernant les éléments citationnels, il n'a fait l'objet d'aucun modèle théorique spécifique, mais plutôt, a été considéré et pris en compte de manière descriptive comme par exemple dans le rapport "métaphore / description" via les "courts-circuits intra et extra-textuels" de *Picture theory*.

Signalons que la métaphorisation, incorporant "l'anagrammatisme", le synonymique, les extensions analogiques et les rapports antithétiques, a semblé l'avenue par laquelle le texte s'est laissé le mieux saisir, le mieux lire. Cependant, le champ métaphorique étant déjà complexe, la présence dans *Picture theory* de plusieurs catégories de métaphores a nécessité certaines précautions. Dont à ce titre, une typologie des métaphores retenues: la métaphore stylistique, la métaphore structurelle et la métaphore métatextuelle. Puis, le signalement de critères permettant d'accorder une certaine crédibilité à la reconnaissance de l'une ou des autres catégories. On a remarqué que certaine catégorie venait "s'insérer" dans une autre. Ce qui a donné lieu à des circonstances textuelles non démunies de positionnement théorique.

Les trois premiers chapitres ont donc été consacrés à la métaphore stylistique: le premier chapitre s'est employé à dégager des éléments pouvant permettre le traitement des énoncés métaphoriques. À cet effet, un modèle théorique opérationnel a été constitué et mis à profit. Le deuxième chapitre, à son tour, a présenté des énoncés métaphoriques sur lesquels fut appliqué le "processus de la réduction métaphorique". L'avantage en fut une meilleure description de *Picture theory*. De plus, on y a expliqué, brièvement, la

différence entre une métaphore "in absentia" et une métaphore "in praesentia". Puis, le troisième chapitre a révélé certaines particularités de la métaphore stylistique telle qu'utilisée dans *Picture theory*. Quant au quatrième chapitre, il fut entièrement consacré à la métaphore structurelle ainsi qu'à quelques-unes de ses particularités rencontrées dans *Picture theory*. Le cinquième chapitre, enfin, a considéré, brièvement, quelques aspects "opérationnels et analytiques" métatextuels de certains énoncés et dispositifs, pour ensuite présenter la "réduction" d'une métaphore dite métatextuelle.

Tels ont été les mécanismes qui, pour activer le "travail formel du texte", ont orienté le travail d'analyse. Par eux, nous avons reconnu que le "travail formel" a donné accès à une nouvelle "lysybilité". À titre d'exemples, mentionnons les diverses opérations convoquées par l'une et les autres métaphores signalées.

D'abord, chez la métaphore stylistique, on peut remarquer qu'après le procédé de "réduction métaphorique", apparaissent des extensions synonymiques du "terme intermédiaire" retenu, de même que des extensions analogiques et des rapports antithétiques qui, cette fois, impliquent les termes qui font l'objet de la "collision sémantique". En outre, cette "réduction métaphorique" permet de déceler une "structure de texte" qui se déploie entre divers énoncés métaphoriques; sans négliger les indices sémantiques et diégétiques révélés par cette métaphore.

Ensuite, chez la métaphore structurelle, notons que des renseignements du même ordre (diégétique et sémantique) passent par les mécanismes fonctionnels de la métaphorisation et du rapport "métaphore / description".

De plus, la conjonction de la métaphore stylistique et de la métaphore structurelle dans un même ensemble (ou structure) donne lieu à l'émergence d'une autre forme nommée ici métaphore cosmique. Cette nouvelle métaphore peut être considérée comme celle dont les

conséquences, narratives et diégétiques, sont les plus radicales. Enfin, chez la métaphore métatextuelle, on assiste à un type d'énoncé qui, non seulement désigne un fonctionnement particulier du texte, mais engage des opérations anagrammatiques.

Quant à savoir si on peut situer *Picture theory* dans un procès d'écriture moderne. Divers arguments militent pour ou contre. **Pour**: c'est le cas d'absence d'une histoire toute faite, de l'efficacité du "travail formel" et la présence d'éléments à contenu métatextuel. **Contre**: il faut signaler l'encombrante présence de la métaphore stylistique, et aussi la masse de travail nécessaire pour rendre "lysyble" le "travail formel" de *Picture theory*.

Évidemment, une réflexion tenant compte de la littérature et de *Picture theory* face au concept de la modernité, ferait sans doute l'objet d'un autre travail. Mais, demeurant sur le plan des procédés d'écriture et des mécanismes opérationnels, nous en restons aux aspects signalés. Toutefois, avant toute position trop catégorique, on aurait avantage à dégager une description plus exhaustive de *Picture theory*. Par exemple, en reprenant les catégories de métaphores: stylistique, structurelle et cosmique. En outre, les éléments citationnels et métatextuels devraient faire, respectivement, l'objet de modèle théorique, en vue de mieux être circonscrits, pour en exploiter les possibilités.

Bien sûr, d'une certaine manière, *Picture theory* est déjà inscrit dans un procès d'écriture moderne. Tout de même, il y aurait lieu de questionner la pertinence ou l'impertinence de la métaphore stylistique dans un texte dit de modernité. En outre, on n'aurait pas tort, non plus, d'interroger les conditions imparties à un contrat de lecture efficace.